NÚMERO 3

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

LISBOA ★ AGÔSTO-SETEMBRO ★ 1944

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

DIRECTOR
CARLOS QUEIROZ

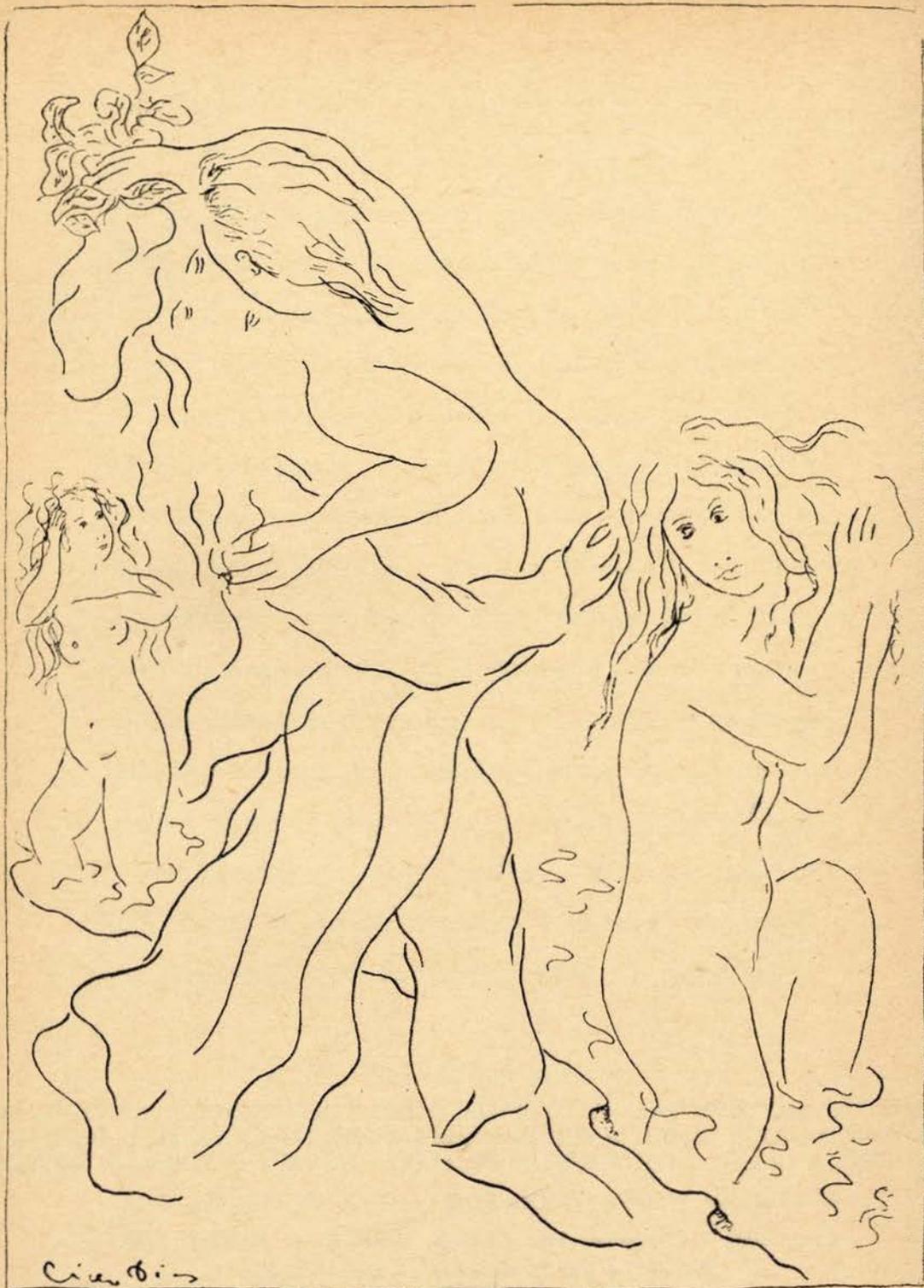
EDITOR: MÁRIO SILVA

ORIENTAÇÃO GRÁFICA DE BERNARDO MARQUES

3

Agôsto-Setembro, 1944

Se tôda a gente fôsse crítico, friamente capaz de julgar e distinguir, todos seriam cépticos. E é indispensável que ao lado do juiz se ouça o advogado, ao lado da crítica a eloqüência. Nem faz mal um tudo nada de retórica. Os entusiasmos e as ilusões têm um nobre papel no concerto harmónico dos coros cívicos. Uns têm a bossa da veneração admirativa, outros a bossa da independência irreverente: cada qual, no seu lugar, uma parte na orquestra. É, porém, muito maior o número dos primeiros do que o dos segundos, pela razão simples de que para admirar basta ter o coração aberto às belas impressões espontâneas. Para julgar e ser irreverente, é porém necessário ter nascido mais forte, às vezes mais sêco, e sempre susceptível de governar o sentimento próprio — cousa rara.

J. P. OLIVEIRA MARTINS

CICERO DIAS: LITOGRAFIA PARA A EDIÇÃO ESPECIAL DE «A ILHA DOS AMORES», DE CAMÕES. LISBOA, 1944.

R E F L E X Õ E S

por

AUGUSTO SARAIVA

1

Se não especularmos sôbre a acção, é óbvio que nem por isso o homem deixará de agir. Se não meditarmos sôbre a vida, é evidente que nem por isso a vida abandonará o seu curso. Mas tudo, precisamente, se resume nisto: em saber se o homem deverá resignar-se a uma espiritual passividade, joguete das fôrças naturais, vítima inconsciente e sangrenta das contradições geradas pela vida e pela acção espontâneas, ou se, ao contrário, êle pode, pela reflexão e pela análise, elevar-se acima de si próprio, do labirinto em que a acção decorre isolada e confinada, e, apreendendo-se «sub specie perenni», transpor obstáculos, triunfar das contradições, *vencer* a vida e os seus conflitos, como meio de não ser, êle próprio, abatido ou vencido.

2

A expressão: — «a vida cria a consciência» — é do mesmo sinal, embora com pretensão a mais largo alcance (visto que a engloba), desta outra: — «o homem é um produto do meio». O que parece exacto, dentro de extensos limites, para a consciência espontânea — para o homem *simples* habitual. Êste e aquela moldam-se como que passivamente, por imposição estranha: o sujeito *faz-se* por sugestão, quási determinação, do objecto. Mas já o não será para a consciência reflexiva, para o homem que atingiu o nível superior de «animal crítico». Porque, então, a consciência destaca-se da vida, o homem ganha autonomia em relação ao meio, analisa, explica, aceita ou não aceita, mas, quando aceita, aceitar o meio, con-

formar-se com êle, ser seu intérprete ou ressoadouro, não significa ser produto dêle. Se o meio domina realmente o homem, na medida em que êste o viver habitualmente, o homem domina virtualmente o meio, na medida em que o pensar criticamente.
Em qualquer caso, é essencial não esquecer que o homem, mesmo o espontâneo, é elemento do meio, e que a consciência é, em idêntico sentido, parcela da vida. E assentar, por conseguinte, em que o homem é produto do meio, significa — tôdas as restrições feitas — que o homem é produto de si próprio. E afirmar que a consciência é determinada pela vida, é afirmar que a consciência, ao menos parcialmente, se determina a si mesma.

3

«A vida cria a consciência. A matéria tem o primado sôbre a forma. O costume gera a norma»: Expressões paralelas, ou equivalentes. Tôdas traduzem, ao que me parece, a mesma tentativa de transferir para as ciências morais — com as conseqüências extremas que o facto comporta — o método indutivo, tão fecundo nas ciências físico-naturais.
Mas, Deus meu! Por espírito de reacção contra um excesso — excesso de formalismo inerente ao método dedutivo — não nos deixemos cair no excesso oposto. A um extremo apriorismo não substituamos um extremo epifenomenismo. Não nos libertemos do despotismo da idéia para tombar no despotismo do *facto*. Que entre um racionalismo cruel e um mecanismo agressivo, alguma coisa terá o homem a dizer.
Já o método indutivo, pelo papel decisivo que nêle tem a *hipótese*, é, afinal, método indutivo-dedutivo, não totalmente empírico, mas empírico-racional. E se é verdade que, inicialmente, parte a Ciência dos factos para as idéias, é verdade também que os factos são já, mesmo inicialmente, factos-idéias. E se é certo que o costume precede a norma, não é menos que a norma já está, em maior ou menor grau, envolvida no costume, insinuada ou gravada nêle.

Condescendamos, sim, em que, no plano moral, se tem excessivamente desprezado os factos em nome das idéias, esquecido o estudo, e a fôrça, do costume — com correspondente sobrestimação da norma. Admitamos que idéias e normas, sem o esteio dos factos, são sombras sem vida, violência inútil ao homem de carne e ôsso que nós somos. Que os factos, enfim, devem ser o suporte das idéias — a um tempo sua origem e prova. Mas que, no fim de contas, são as idéias que hão-de interpretar, integrar e, por esta dialéctica, por êste como que fluxo e refluxo do espírito e da vida, em última instância dominar os factos. E que, se a vida se impõe à consciência, só pode ser a vida enquanto importa consciência. Porque também, afinal, só a consciência interpreta a vida, a domina ou solicita e, enquanto dela participa, sempre a consciência estará implicada e subjacente na fluïção da vida.
Parece existir aqui, na verdade, enorme equívoco. E que a antinomia não é, essencialmente, entre a consciência e a vida (como se a consciência fôsse um epifenómeno da vida ou a vida, realidade que fluísse por espécie de finalidade mística, estranha à consciência), mas entre a consciência do homem e a consciência do grupo, por um lado; entre o espírito subjectivo e o espírito objectivo, e objectivado, por outro. E assim, sem que o esperemos, subtilmente nos surge dos bastidores da consciência e da vida o eterno problema do uno e do múltiplo, o inesgotável problema do *mesmo* e do outro.

4

A doutrina, ou tese, de que a vida *cria* a consciência, ou de que a matéria *move* a forma, fundamentará um relativismo pluralista e genético. Evitará a imobilização do costume pela norma e, rigorosamente, o despotismo da norma sôbre o costume. Repele, enfim, os *apriorismos*, sejam de que natureza forem, com o seu carácter de absolutos — ou tiranizantes, ou paralisantes.
Mas, tomada à raiz da letra, privaria o homem de orientar o devir, de

comandar, por pouco que fôsse, a sua própria história. Faria do homem (do homem-vontade, do homem-inteligência) um epifenómeno de si próprio, uma excrescência no Universo. Destruïria, finalmente, tôda a possibilidade de uma filosofia da liberdade, tôda a legitimidade de uma filosofia da intervenção. E, feitas as contas, far-nos-ia oscilar entre uma *política do facto* — com a sua concepção da «sociedade natural», preferência dada, no homem, ao lado rotineiro, instintivo — serva do «statu quo»; e uma concepção fatalista, um geneticismo místico, em que a evolução se faz *apesar* do homem, empurrado êste no eterno devir, como sombra do próprio corpo — como projecção de fôrça que êle não conhece, ou não comanda, ou não domina. Para fugir à imobilidade, ou ao despotismo, tomba esta filosofia da *vida* na passividade ou na renúncia.
Mas é óbvio que nem os que se comprazem em citar a frase, ou a perfilham, se resignariam a suportar-lhe as conseqüências — se as abrangeram — pois não há homem no mundo, segundo creio, que desista de intervir, ou fazer intervir a sua consciência, como real causa, como autêntico motor, no mesmo curso da vida. Ao contrário, sente-se que o que o homem mais deseja é, cada vez mais, intervir — para que a sua história seja cada vez mais sua, o seu destino cada vez mais seu. E que o seu maior drama lhe vem, exactamente, da impotência para integralmente o conseguir.
Mas ainda que a sua consciência não chegue a iluminar todos os seus problemas; ainda que a sua vontade não chegue a dominar tôdas as fôrças, por complexas, da História, não havemos de concluir que o homem se demita, nem que, sobretudo, erija essa mesma demissão em sistema, ou a converta em teor de vida.

5

O homem é um ponto de intersecção de causas e de fins.
Depois de haver concebido, descoberto, percorrido a ordem das causas, regressar, transpondo em fins que o libertem, às mesmas causas que o

determinam — eis um dos mais belos modos, para o homem, de assinalar a sua presença. E se algum significado tem o conceito de progresso, êste não é, seguramente, um dos seus significados menos fundos.

6

Entre a causalidade histórica e a *finalidade* histórica insere-se, como realidade viva, o homem. E isso basta para que, entre os dois conceitos, haja, aqui, a distância de um abismo: a distância bastante para que nela caiba o homem — com a sua *desmesura,* o seu destino e a sua contingência.

7

O homem realiza a sua plenitude de ser histórico, na medida em que, no seu duelo com o Tempo, transforme o *determinismo* em simples *condicionalismo*. Porque a causalidade mecânica, se universal, suprime o homem — ao passo que o condicionalismo o supõe, e lhe é indispensável: pois, sendo-lhe limite, é-lhe sentido de vida; sendo-lhe resistência, é-lhe motivo ou instrumento de acção.

8

O passado põe o homem perante *factos*. Coloca-o o futuro perante *problemas*. Os factos *analisam-se*. Os problemas *resolvem-se*. Verdadeiramente, o homem histórico não é o homem voltado para o passado, mas o homem voltado para o futuro. Porque, se é verdade que a História não prescinde da lição dos factos, é no sentido dos problemas que há-de orientar a sua face.

9

Tôda a História é história do homem — em face dos seus problemas.

10

Na História o passado pode, se quiserdes, *explicar* o presente — mas não o justifica. O presente só se justifica com o futuro.

11

O homem, desdobrando-se e objectivando-se, aumenta o pêso do seu fardo, mas também a sua grandeza.

12

As cadeias que o homem, por vezes, se vê obrigado a suportar, são o mais seguro sinal da sua fôrça.

13

Os passados filósofos, colocando o problema dos Universais nos termos que conhecemos, criaram as mesmas dificuldades em que se debateram, e de que não mais poderiam libertar-se. Assim formulado, dar-lhe solução tornou-se tarefa tão árdua como obter a quadratura do círculo.

Apostados em ver na Idéia, não o próprio poder de inteligibilidade do espírito, *esquema ou suporte de relações possíveis,* mas uma realidade determinada, *coisiforme* — tinham, fatalmente, de oscilar, como oscilaram, entre um realismo estático e um nominalismo sem conteúdo: entre um nominalismo que reduz a idéia à palavra, e define a palavra pelo som (*flatus vocis*), como se o som pudesse ter sentido, ou significado, fora da realidade mental que lhe é subjacente; e um realismo que, fazendo da idéia uma *coisa,* não logra distingui-la da imagem — e dá razão ao mesmo nominalismo que pretende negar ou refutar.

...Ao considerarmos o problema do complexo «indivíduo-colectividade», não nos criemos as mesmas dificuldades que para si criaram os filósofos medievais. Não parodiemos o realismo, transformando a colectividade em

uma coisa; não imitemos o nominalismo, considerando-a *coisa nenhuma.* Que o organismo social não é, efectivamente, «uma coisa», mas «alguma coisa» é.

Uma sociedade é, òbviamente, um conjunto de indivíduos. Mas um conjunto de indivíduos pode não ser uma sociedade. Significa isto que os indivíduos são a condição necessária (no que tem razão o nominalismo), mas não a condição suficiente do corpo social (no que toca razão ao realismo). Uma sociedade é um conjunto de indivíduos, enquanto agentes reais, ou virtuais, de *permuta:* é um conjunto de sêres, não *em presença,* mas *em relação.* Uma sociedade é um «sistema de relações».

Sistema de relações em que cada têrmo — homem e natureza, melhor: homem com a porção de universo de que é solidário, ou elemento de vida de que é portador — é ao mesmo tempo sujeito e objecto, centro e periferia, origem e têrmo de acção. Em que os homens aparecem imbricados por *necessidades comuns* e *tarefas complementares;* envolvidos por factores de convívio (idéias, sentimentos, desejos...) e factores de troca (especialmente, trabalho e seus produtos). Sistema de relações em que cada elemento, todos os elementos, considerados como «nó» de interacções, como centro ou suporte de ligações e nexos, têm uma categoria própria, e podem ser hierarquizados quanto ao grau de extensão, isto é, de influência, na vida social. Em que os factores morais parecem reagir sôbre a matéria no sentido da sua humanização, apropriação individualizante — e os factores materiais sôbre o homem, no sentido da sua deshumanização, da sua colectivização despersonificante. De tal modo que a «mentalidade social» parece ser um compromisso móvel, variável no tempo, entre a realidade física e o homem, entre o limite da objectividade e o limite da singularidade. Determinar, aliás, a hierarquia (e a possível razão da hierarquia) de extensão dos termos; o modo como agem e reagem uns nos outros; o grau em que cada um dêles influencia ou é influenciado; o complexo de relações, actuais ou virtuais, que os definem — tal a essencial missão da Sociologia. Sabemos apenas que o homem não mostra visíveis sinais de fadiga, ou recusa, à tendência para a socialização, talvez porque a tendência à socializa-

ção coincide, nêle, afinal, com a tendência à expansão. Não podendo, lògicamente, crescer *sôbre si*, há-de crescer no «outro», ou pelo «outro» — e cresce na medida em que fôr capaz de cadenciar o aprofundamento da sua própria individualidade, com a inserção, no Social, da sua mesma realidade aprofundada.

Ora esta necessidade de *projectar-se, o homem, fora de si;* de ver-se no espelho da própria imagem; de desafiar o Universo com a sua vontade activa e ofensiva, depende, por um lado, no seu progresso, do progresso no domínio do binário espaço-tempo (função da Técnica), e exprime-se, por outro, na adopção de instrumentos gerais de *permuta* — suportes abstractos de realidades concretas — de tanto maior significado social, quanto mais depurados e abstractos: é o que se exemplifica, para o mundo objectivo, com a *moeda,* e para o mundo moral com a *palavra.* Que a palavra está para o pensamento, como a moeda para a riqueza: ambas representam *momentos* de abstracção universalizante. A palavra não é o pensamento, como a moeda não é a riqueza. Mas palavra e moeda são condição e instrumento de universalização desta e daquele. Aliás, reagindo sôbre a sua mesma origem, transformam-se de sinal em factor: eventual factor de crescimento e de progresso. Com esta restrição: É que a palavra tem de lutar com a tendência do espírito para a *diversidade;* para manter a socialização, isto é, a permanência, a uniformidade da linguagem, suam os gramáticos, paladinos do social, esfôrço contínuo. Ao passo que a moeda parece seguir a índole quantitativa, homogénea, da matéria: para evitar a centrifugação cosmopolizante das trocas, não bastam, por vezes, os regulamentos e a polícia. Acrescentemos que êste sistema de relações total não é feito, apenas, de *sêres em relação:* é, concomitantemente, urdido de múltiplos sistemas parciais — a um tempo independentes e solidários da totalidade das relações. De tal modo que cada indivíduo está *cingido* a um conjunto indefinido de nexos locais — e prêso, por pouco que o saiba, do abraço do sistema integral. Sistema em que, apesar de tudo, cada um, qualquer dos termos, ou porque seja suprimido, ou porque muda, ou se altera, arrasta uma alteração efectiva, pôsto

que não directamente percebida, na totalidade das relações. Daqui que tal sistema seja vivo, complexo, móvel: de uma complexidade dinâmica, flutuante, indefinida; de uma mobilidade ora dependente do número dos elementos (função quantitativa), ora das necessidades, ou capacidades dos indivíduos (função qualitativa). Daqui que o vasto trama das relações sociais possa *oscilar* pela influência de um têrmo — e possa *permanecer*, apesar dessa oscilação: e isto porque, dependendo, isoladamente, de cada um dos sêres, depende, simultâneamente, de todos. Daqui, ainda, que seja possível falar, com idêntico rigor, de um *determinismo* social e de uma social *indeterminação:* em que o conceito de *indivíduo* explica a indeterminação — e exprime a permanente possibilidade de inserção de *contingências,* por parte do homem, no meio; e o conceito de *relação,* ou *nexo,* explica o determinismo — e exprime a possibilidade de resistência do meio ao capricho e flutuação do homem.

...Ser um fragmento da sociedade, ou do Universo, é estar envolvido no vasto sistema de relações sociais ou universais. Possuir uma consciência social, ou universal, é tornar inteligível todo o conjunto de relações, ou nexos, em que se está envolvido. Possuir uma personalidade social, é possuir, além da inteligência do sistema, a Vontade que ou lhe resiste, ou o domina, ou o modifica em benefício do humano, ou o trata em função do homem, nos seus fins mais altamente concebidos.

14

...O que caracteriza a sociedade *espontânea, natural, positiva* (se tal sociedade existe à superfície da terra), é ser o indivíduo, aí, inteiramente passivo do fenómeno da *pressão colectiva.* Ser a consciência do homem totalmente escrava da alma do grupo; e o *interêsse* particular, simples aspecto, concessão, *dedução,* do interêsse geral. Inexistente a autonomia individual, única fonte, até hoje conhecida, de progresso, a ordem é o nome com que aí se designa a *estagnação.* Reino puro da rotina ou do instinto. O go-

vêrno despótico, hereditário, monocrático, é a imagem que convém a esta «cidade» assim *fechada,* assim imóvel.

...O que caracteriza as sociedades semi-evoluídas, é ter o indivíduo obtido certo grau de descolagem em relação ao *sagrado colectivo.* O diálogo entre a liberdade e autoridade apresenta-se ainda, aqui, sob forma altercante, conflituosa — considerados os dois termos, não como pólos da mesma idéia, variáveis da mesma função, mas como conceitos opostos e, além de opostos, inconciliáveis. A dialéctica entre o progresso e a ordem toma, em regra, a forma de luta, na qual um dos termos crê só poder afirmar-se pela radical negação do outro. E pois que a liberdade antes parece devotar-se a uma essencial tarefa de desassimilação, a aglutinação dos indivíduos em grupo é feita, aqui, mais de fora para dentro, do que de dentro para fora: mais em virtude de razões negativas, do que positivas — por espécie de solidarização mecânica, causal. Numa sociedade assim, os sociólogos hesitam, indecisos, sôbre se, na interpretação do fenómeno colectivo, hão-de partir do indivíduo para a sociedade, se da sociedade para o indivíduo. Sôbre se a liberdade «está no comêço, ou no fim; na raiz, ou na flor». Não vêem que se não pode partir de *um,* seja qual fôr, para *outro,* mas se trata de complexo sistema, em que um têrmo só pode conceber-se em função do outro, ou de todos os outros. E que, quem partir, em absoluto, do *indivíduo* para a *sociedade,* não sabe como explicar a ordem e a inércia. E quem partir, totalmente, da *sociedade* para o *indivíduo,* é incapaz de explicar o progresso e a mobilidade. E pois que o social deixou de absorver, integralmente, o indivíduo; e o indivíduo não incorporou, ainda, em si, inteiramente, os imperativos do viver social — só por uma série de acções e reacções, de cruel violência, por vezes, e que ora vão do individual ao social, ora do social ao individual, alternarão, sem se integrarem, o devir e a permanência, o progresso e a ordem, a liberdade e a autoridade, a criação e a rotina, a diversidade e a identidade. O que parece caracterizar, pòliticamente, êste tipo de sociedade, é a indecisão sôbre a estrutura do poder. Parecia dever convir, a um estádio social assim — como maneira de

melhor resolver a antítese — uma armadura política *legalista*, em que a lei, pela sua generalidade e fôrça executiva, exprimisse a vontade colectiva de *ser;* pela sua adaptabilidade, e carácter revisível, a necessidade individual do *devir*. Ora o certo é que, ou pelo seu mesmo carácter intermédio; ou pela própria e intrínseca versatilidade da natureza humana; ou pela influência de factores extrínsecos — mutações técnicas, flutuações económicas, variações políticas externas — a que, inexoràvelmente, não pode subtrair-se, parece êste tipo de sociedade destinado a oscilar entre a fase de *sociedade natural*, que já ultrapassou, e a de *sociedade contratual*, que não atingiu ainda. De onde a incerteza, a instabilidade, a indecisão das formas políticas, em virtude das quais parecem os homens condenados a debater-se ora na anarquia — pelo esquecimento do que se deve à *razão colectiva*, à vontade de ordem, ao desejo de *ser;* ora na tirania, pelo desprêzo do que se deve à consciência individual, à vontade de progresso, à necessidade de *devir*. Como se uma tal sociedade só pudesse caminhar aos sobressaltos, como os caracteres mal definidos, ou as consciências mal despertas... Ou como se o individual e o colectivo houvessem de jogar, interminàvelmente, um com o outro, uma série inacabável de desforras... Ou como se a uma *cidade* arrependida porque se abriu mais do que *pôde*, tenha de suceder outra que, por despeito, ou simples reacção, se há-de fechar mais do que *deve*...

...«Sociedade contratual pura. Reino da moral normativa.» As duas expressões, entre si dependentes, representariam o têrmo do progresso político. Simples tendências ideais, de que não conseguiremos obter nunca senão parciais, tôscas imagens, elas são tributárias da fórmula *liberdade-solidária*. Pressupõem a idéia de que a sociedade resulta do *acôrdo* — o que só é possível fazendo o homem da sua liberdade um conceito, ou uma virtude; do seu *dever* o objecto do seu *poder;* comportando-se, para usar o têrmo conhecido, como uma *pessoa*. Implica a renúncia a tôda a estreiteza humana, numa síntese harmónica da liberdade e da justiça — realizando o indivíduo, «sponte sua», e contratualmente, o que *deve* ser realizado, e actual-

mente lhe é imposto, como pressão do grupo, ou duelo biológico da fôrça. Porque o homem só poderá subtrair-se à causalidade mecânica e exterior, desde que realize, por impulso interior, uma ordem que compense aquela — e a exceda. Só pode vencer o determinismo, transcendendo-o e superando-o, efectuando na ordem moral — portanto no superior plano do dever e da virtude — o que de outro modo terá de ser efectuado por imposição física, ou liquidação natural.

15

Do esfôrço para conciliar a antinomia indivíduo-sociedade, nasce o conceito de *pessoa*. Tal como por vezes se define: — indivíduo livre e responsável, a um tempo sujeito e objecto de deveres e direitos — êste conceito é expressão contraída, têrmo de compromisso que se situa exactamente na fronteira em que os interêsses do individual e do social se tocam. E exprime, rigorosamente, o que entendemos ser o ponto óptimo do encontro do direito e do dever, ou, usando linguagem de mais universal alcance, aquêle ponto em que os actos do homem, sendo expressão da vontade própria, poderiam ser expressão de uma vontade divina. Trata-se, pois, de uma tentativa de solução, no plano do humano, do velhíssimo problema do *uno* e do *múltiplo,* do *mesmo* e do *outro*. Entre o colectivismo puro (no limite deveres sem direitos) e o puro individualismo (no limite direitos sem deveres), coloca-se o que poderemos chamar o *personalismo,* concepção ideal, mas, porque o é, meta distante, miragem a atingir, muito mais do que conquista averiguada. A brutalidade dos factos pode mais que a excelência das intenções. E o antagonismo do social e do individual perpetuar-se-á, com o seu carácter de luta insanável, no terreno duro das realidades, porventura até ao fim dos fins. Mas há-de reconhecer-se que o conceito de *pessoa* é um esfôrço para transpor ao plano moral, sob a forma de idéia, o que é simples virtualidade do mundo do real — para transformar, purificada, em questão de direito, o que naquele mundo poderia ser, ou seria desejável que fôsse, matéria de facto.

16

Das grandes antinomias da História, a que mais actual e directamente radica no «pensar em compreensão *ou* pensar em extensão» é, sem contradita possível, a da liberdade e da justiça. A velha distinção aristotélica entre justiça distributiva e justiça comutativa insere-se aqui claramente. Com efeito:

A justiça distributiva, fundada na *desigualdade social dos cidadãos*, respeitava-lhes, a seu modo, a individualidade: inspirava-se do princípio de *diferenciação* e correspondia, precisamente, ao pensar em compreensão. A justiça comutativa, ao contrário, fundada na *igualdade essencial* dos homens, ignorava as suas distinções acidentais: inspirava-se do princípio de identidade, e correspondia, rigorosamente, ao pensar em extensão. Evidentemente que podem aqui insinuar-se, ao mesmo tempo, um equívoco e um perigo. Os quais resumiremos assim:

O pensar em compreensão tende a respeitar o *privilégio* enquanto quere respeitar a individualidade: é a injustiça corruptora. O pensar em extensão tende a destruir a individualidade enquanto quere destruir o privilégio: é a injustiça niveladora. A primeira busca estabelecer a hierarquia onde há simplesmente a igualdade, ou inverter, o que é mais grave, a ordem dos valores naturais: ignora a eqüidade. A segunda pretende estabelecer a igualdade, ali onde reside a hierarquia e a natural desigualdade: ignora o mérito.

Necessário se torna, pois, ultrapassar a antítese, definitivamente: porque a autêntica justiça não pode ignorar o mérito, nem colocar o privilégio, no fundamento dos seus juízos. Mas há-de considerar igualmente as coisas iguais, e desigualmente as desiguais: por isso assentará no critério da *igualdade de relações*, a que outros chamam *igualdade de direitos* — e inspirar-se-á do princípio de *proporcionalidade*.

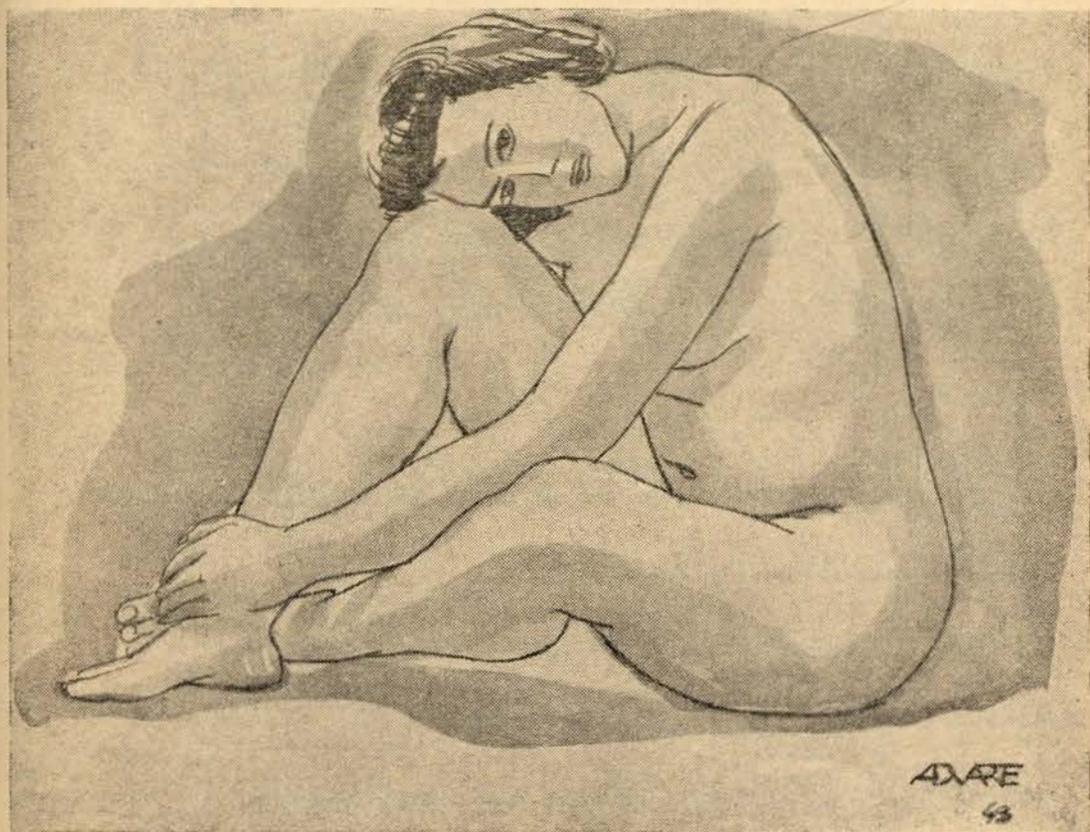
É simples e claro. Mas até lá, que distância...

17

A determinação das causas, ou simples condições do fenómeno político, é obra da Ciência. Mas como a Política há-de *intervir* naquelas causas ou condições e intervir numas ou noutras é *intervir* no homem, ou intervir nelas por intermédio do homem, sucede que a Política, esclarecida pela Ciência, terá de ser socorrida pela moral: Moral vivida ou doutrinada; do interêsse ou do dever; intuída e reclamada pela consciência individual, ou consagrada pela consciência colectiva, mas sempre actividade discriminativa de *valores* que se insinuam ou se impõem — tôda a Política, insisto, se não quere negar a sua essência, terá de alimentar-se da Ética, tanto como da Ciência. Da Ética, porque na medida em que interpreta o fenómeno social, o sábio antecipa o moralista. Da Ciência, porque na medida em que faz, ou tende a fazer passar o especulativo a normativo, o moralista completa o sábio.

18

A maravilha sem par está em que o homem tenha feito, dessa coisa admirável que é o progresso do seu espírito, a condição suficiente de todo o seu progresso. Que possa transformar-se, transformar ou dominar o seu destino, transformando apenas a sua face moral. No princípio de tudo o homem — e, na raiz do homem, o pensamento.
Num mundo de exigência sem limite, e de concorrência sem trégua, em que o dilema se põe com a urgência e a crueza de um *ser ou não ser* — pode o homem, em anos, ganhar ou perder séculos. Daqui que só haja, de essência, um problema dos povos: o do homem — e, imediatamente à vida, um problema do homem: o mental. Considerar êste problema um problema subalterno, adiável por outros, é como imaginar a árvore a crescer privada da raiz, a casa a erguer-se fora do alicerce. Se o espírito, agora mais que nunca, tudo condiciona, se pelo espírito tudo passa, ou no espírito tudo começa, nada do que fizermos pelo homem é nada, se o não alicerçarmos no próprio homem.

Na estatura de um homem, todo o passivo é passivo moral. Na estatura de um povo, tôda a privação é privação humana. Aqui, como ali, só existe, medularmente, uma espécie de carência: a carência de *valores*. Crer, depois disto, que vale a pena discutir sôbre se é necessário, ou possível, subordinar o instruir ao educar, ou o educar ao instruir, é, hoje, tão dramàticamente pueril, como inútil. Como se «razão prática» e «razão pura» pudessem ter, cronològicamente, uma em relação à outra, qualquer espécie de privilégio! Ou como se fôssem, ontològicamente, separáveis! Ou como se crêssemos possível acabar, a águia, dominando abismos, ou arriscar, sequer, o próprio vôo, antes de lhe crescerem as asas — ou, crescidas, depois de lhas havermos mutilado, por mêdo fútil de que pudesse, um dia, sucumbir, atraída nos precipícios...

DESENHO DO ESCULTOR ANTÓNIO DUARTE

DESENCANTO

¡ Que silêncio mortal por trás da casa havia !
Espêsso, volumoso e ondulante
Como uma sombra fria
Escondia-se ali durante todo o dia
E alastrava-se à noite pela rua adiante...

Quando eu era pequeno, mal me apercebia
Dessa mudez terrível, — calma e dominante.
Ela, porém, meus passos leves perseguia
E tornava-me a infância triste e vacilante.

Se alguma voz mais alta um momento se erguia,
Logo, no mesmo instante,
Vinha o eco expulsá-la, e ela fugia
Apavorada, trémula, hesitante.
Um silêncio mortal atrás da casa havia.

O mundo estava lá, tão perto e tão distante,
Por trás da casa... para além da sombra fria.
¿Belo? ¿Cheio de luz? Não no sabia.
Era um mistério exasperante.

Correu a vida, e a atroz monotonia
Do tempo encheu de nada o espaço perturbante
Que atrás da casa havia
E onde o silêncio flutuava, espêsso e ondulante...

¡Ai, o drama sem côr do dia a dia!

JOÃO CABRAL DO NASCIMENTO

A primeira infância
quer-se com seus pais,
e a minha ignorância
foi saber de mais...

Ia o luar fundo
mas passei no vau,
e desci ao mundo
sem pedra nem pau.

—Menino ¿donde é,
assim, tão sòzinho?
—Vou pelo meu pé
para o meu caminho.

—Bonitas e feias
querem-no beijar!
—Eu amo as sereias
e as ondas do mar.

— Venha para a cama,
porque o frio aperta.
— Mas a minha ama
é a Ilha Deserta...

— Pode ir a doutor,
se tiver juízo.
— Eu só quero a dor
do meu paraíso.

— Olhe que riqueza
para as suas mãos!
— O sonho e a pobreza
são os meus irmãos.

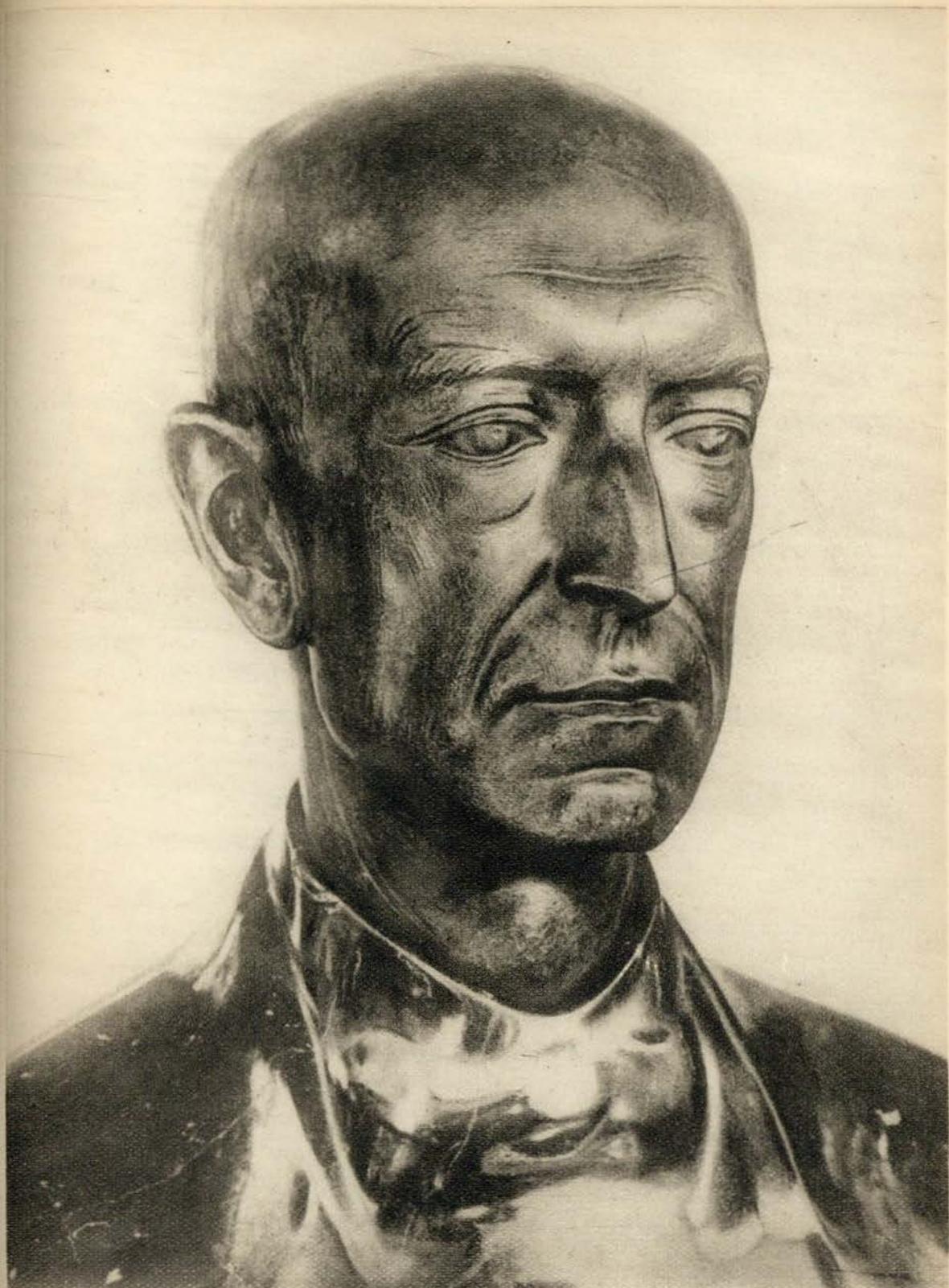
— Olhe que é pecado;
podem-no prender!
— Eu sigo o meu fado,
venha o que vier!

— Deixe-se de histórias;
faça como nós:
Se quer ter vitórias,
afine essa voz!

« — Vai até ao fim!
Nunca! Ninguém! Não!»
Diz-me só a mim
o meu coração.

Se não há no céu
estrêla em que more,
só terei de meu
lágrimas que chore...

Coimbra, Agosto, 1943

ANTÓNIO DE SOUSA

Manuel de Falla. Escultura de Cristobal

ALGUNS ENSINAMENTOS DE MANUEL DE FALLA

por

SANTIAGO KASTNER

AINDA não se alcançou a distância histórica suficiente para submeter-se a obra de Manuel de Falla a um estudo crítico cujos resultados possam ser considerados definitivos. Semelhante estudo exaustivo pressupõe, também, o conhecimento das suas obras mais recentes, tais como: a composição coral-sinfónica «Atlântida», sôbre o poema épico de Jacinto Verdaguer, que aguarda a sua estreia, e a «Missa» que — dizem — está presentemente a compor o ilustre mestre gaditano. Por ora, só os títulos dessas últimas obras e o conteúdo do seu texto podem servir-nos de guia através do âmbito estético em que se move o Autor.

A índole da poesia catalã de Mossén Verdaguer, como a das latinas palavras do Santíssimo Sacrifício, indicam, seguramente, que Falla continua na trajectória imposta a si próprio pela estética do «Retábulo de Mestre Pedro», do «Concêrto de Cravo» e da «Homenagem a Paul Dukas», quere dizer: o abandono completo do pitoresco «regionalismo musical» andaluz, com tôda a sua inerente e fácil acessibilidade pública. Precisamente na substituïção do folclorismo e do pitoresco pelo iberismo espiritual e universalizado, e na implantação do «nacionalismo essencial», reside um dos mais egrégios exemplos que Manuel de Falla deu aos jovens músicos da Península. Será, no entanto, oportuno frisar que o mérito de

ter originado uma nova música espanhola erudita (de núcleo substancial, de nexo espiritual e selecto, essencial no seu nacionalismo, qualitativamente perfeita na sua realização e vitalidade) não pertence exclusivamente a Manuel de Falla. Seria pecar por injustiça e facciosismo, se omitíssemos o nome de outro grande músico, exímio no desempenho de idêntica tarefa: Oscar Esplá.

«Ancha es Castilla», reza o adágio espanhol; infelizmente, assim não sucede na música, que parece não querer consentir, na Espanha, a presença de duas ou mais figuras cuminais, quando, de verdade, a riqueza de matizes da arte musical espanhola não pode ser abrangida de modo completo pela orientação estética e a propensão ideológica do sector Falla — E. Halffter. Por seu lado contribuíram Esplá, Guridi e Mompou outro tanto para elevar a música espanhola a regiões mais metafísicas, facto que desafortunadamente não transluz nos programas dos concertos públicos, que insistem na inalterável apresentação dos sempre mesmos autores e trechos.

Noutra ocasião esperamos poder comentar a obra de Esplá, ainda não devidamente estudada e avaliada no mundo musical hispânico. Por agora, dediquemo-nos à personalidade artística de Manuel de Falla.

Naturalmente, não significa essa evolução e orientação nova, de que falámos, desprêzo pela produção anterior. De facto, poucos autores souberam alcançar, como Falla, desde o início da sua actividade de compositor, tão elevado nível na realização das suas partituras. Nesta ocasião, mais do que a qualidade dos textos musicais, convém assinalar a importante transformação estética e estilística verificada dentro do credo artístico do Mestre.

As «Quatro peças espanholas para piano», publicadas em 1909 (o ano

da morte de Isaac Albéniz) e as «Noites nos jardins de Espanha», concluídas em 1916, não podem, no que diz respeito à realização material, ser consideradas inferiores ao «Concêrto» ou ao «Retábulo»; simplesmente as suas conseqüências estéticas — e, também, ideológicas — não são do mesmo alcance, nem abrem perspectivas de tão grande magnitude, como as obras ulteriores. Por outro lado, a música não-isenta de elementos folclóricos e a existência, em diversas músicas populares, de idênticos volteios harmónicos, produzem freqüentemente paralelismos involuntários. A êsse respeito torna-se bastante elucidativa a juxtaposição de certos compassos das «Noites» de Falla com o «Concêrto em lá menor» do norueguês Grieg, ou com a «Sonata para piano, op. 4» do iugoslavo Josip Slavenski.

Em Falla não existe «mestiçagem artística», susceptível de provocar dramáticos conflitos entre o nobre e o plebeu, e que dificulta a via de ascensão de certos compositores de mentalidade menos apurada. Enquanto Joaquim Turina se espanholizou, hispanizou-se Manuel de Falla, radicando o centro de gravidade da sua hispanidade no universalismo castelhano e, ainda, na Espanha mística e trágica. O abandono do idioma musical andaluz, para atingir expressão sonora hispânica, abarcando a síntese musical ibérica, tradicional-erudita, e a realização da absorção total de todos os folclorismos da Península — cujo resultado culmina no «nacionalismo essencial» — começa já a vislumbrar-se no «Amor bruxo», impresso em 1921. Um trecho como a «Lenda do Pescador», dêste bailado, acusa nìtidamente o processo de castelhanização e hispanização, achando-se em flagrante contraste com o andaluzismo puro da «Canção do fogo fátuo», da mesma obra. Outrossim no «Tricórnio», anuncia-se, por vezes, idêntica tendência de transformação.

Porém, mesmo nas obras de ambiente andaluz, afastou-se Falla da

exuberância sensual de um Albéniz. Enxuta e escoada, de secura tendinosa, à guisa de austero castelhano, aparece sempre a arte de Falla, até nas páginas mais extravasantes das «Noites». A sua sensualidade nunca procura a luxuriante expansão dos Albéniz, Granados ou Turina; consome-se em abrasadora castidade (uma violência passional espanholíssima, estreitamente ligada ao complexo de D. João), curtindo a «hombría» através de angustiosas continências. A «Fantasia Baética» e o «Concêrto de Cravo» ilustram sobejamente a austeridade de uma alma sedenta e fragosa.

O criador das «Noites», evocando sensações, sonorizando fragrantes impressões da Arábia espanhola, evidencia, na sua obra posterior, a máxima concentração de acendrado sentimento altivo e de exaltação dramática, duas características inerentes a tôda a grande Arte hispânica. Nenhum outro compositor espanhol alcançou, até agora, regiões musicais tão absolutas e de tão íngreme fundura, como Manuel de Falla. Compare-se, a êsse respeito, a sua «Homenagem a Paul Dukas» com o «Pranto a Ricardo Viñes», de Ernesto Halffter. Existem, de-certo, afinidades entre ambas as peças. Mas quão amável nos surge a obra de Halffter, ao lado da severidade de Falla! Suave e plácida, a morte, no trecho de Halffter; terrível e implacável, nas páginas de Falla.

Nos tempos actuais, em que alguns países ainda estimulam, anacrònicamente, o estreito nacionalismo musical (baseado apenas na estilização do exterior e do decorativo da pitoresca arte popular) aduz-se, com freqüência, o exemplo de Manuel de Falla, descrevendo-se tôdas as fases da sua transformação e o profundo sentido da sua missão e mensagem. Deve ser desnecessário repetir o que já tantas vezes foi dito por outros — e por nós próprios, em trabalhos anteriores — acêrca dessa importantíssima questão, igualmente válida para a música lusitana; encontrará o leitor a mais

inteligente e esclarecedora explanação nos «Quatro apontamentos sôbre Manuel de Falla e a sua obra», da autoria de Fernando Lopes Graça, publicados no seu livro «Música e Músicos Modernos». As palavras dêste compositor e crítico português podem ser consideradas, sôbre o assunto, definitivas.

Mais do que da evolução estética pròpriamente dita, tencionamos ocupar-nos, no presente trabalho, de alguns pormenores relativos ao estilo de composição musical de Falla, que possuem também o seu significado para as novas gerações de autores ibéricos.

A transparência dos seus textos musicais é sempre objecto da maior admiração. Contrastando com a roupagem e sobrecarga das partituras de outros autores ibéricos, evidenciam os pentagramas do autor do «Retábulo» a mais estricta economia de meios e limitação ao essencial.

Falla, durante os seus anos de aprendizagem, em Madrid, ajudou amiúde o maestro Chueca na orquestração das suas zarzuelas. Como é sabido, exigem as reduzidas possibilidades da orquestra de zarzuela, conseqüentes da penúria económica, a mais inteligente e parcimoniosa aplicação dos meios de que se dispõe; essa prática originou, na maioria dos zarzueleiros, extraordinária faculdade de confeccionar texturas musicais de grande transparência, cuja sonoridade resulta cheia e volumosa, sem cair, todavia, no estridente. A arte da zarzuela constitue, dêste modo, um magnífico compêndio da economia na grafia musical, adquirindo-se nêle a ciência do máximo aproveitamento dos recursos dados, tanto musicais como instrumentais, que certamente não pode ser aprendida na super-abundância orquestral sem imposição de restrições pecuniárias dos Wagner, R. Strauss, Rimsky-Korsakoff, Debussy ou Ravel.

Além disso, estudou Falla profundamente — tal como Albéniz e

Granados — a obra de Domenico Scarlatti, tão estreitamente ligado à tradição musical da Península. Outrossim penetrou Falla, tanto na arte dos eruditos vihuelistas dos séculos XVI e XVII, como na arte mais popular dos guitarristas espanhóis antigos e modernos. Sem dúvida alguma apropriou-se, através da zarzuela, da maneira scarlattiana e da arte da vihuela e da guitarra dêsse revolvido, remoído e elástico estilo contrapontístico, que, embora correspondendo às modalidades do estilo pianístico, satisfaz igualmente tôdas as condições de um estilo orquestral impecável. Até as muito pianísticas obras de Falla não costumam acusar, quando orquestradas, feições excessivamente características do piano. As linhas sonoras fallanas não se entregam a qualquer marcada individualidade instrumental. Por outro lado, impera em tôda a sua obra uma imaculável condução de vozes. Tudo isso parece neutralizar a textura musical de Falla, tornando-a adaptável aos mais diversos modos de execução.

Quem alguma vez consultar o catálogo das obras de Falla, verificará que, apesar de não ser autor prolífico, a sua produção, relativamente pequena, pode com tanta facilidade divulgar-se pelo mundo inteiro, graças à possibilidade de se arranjar a maioria das suas obras para diferentes meios de execução. Trechos originalmente escritos para orquestra (como alguns da «Vida Breve», do «Amor Bruxo», do «Tricórnio», do «Retábulo», etc.) arranjam-se, sem dificuldade, para piano, para violino e piano, para violoncelo e piano, e para muitas outras combinações instrumentais, sem sacrificar ou alterar grandemente qualquer timbre específico. «La Mer» ou «Ibéria», de Debussy, «Tapiola», de Sibelius, a «Fantasia sôbre um tema de Tallis», de Vaughan Williams, ou «D. Quixote velando as armas», de Esplá, não consentiriam semelhante transporte a outras esferas sonoras. Até nos concertos primitivamente escritos para violino, e depois transcritos

pelo próprio J. S. Bach para cravo, nota-se sempre a sobrevivência de elementos violinísticos, que tão enfadonhos efeitos produzem nos instrumentos de tecla. Nada disso se encontra em Falla, que parece sempre escrever tendo em mente a máxima quinhentista: «per ogni sorte di strumenti». Essa flexibilidade, quási única na prática musical dos nossos tempos, procede principalmente da nitidez das linhas sonoras de Falla e da sua esmerada condução de vozes. A sua textura não se dilue em «pontilhismos» e manchas sonoras; também não se divide estrictamente em melodia e acompanhamento, preferindo apoiar-se na polifonia e na continuïdade contrapontística. Já numa outra ocasião dissemos que se Falla fôsse ao encontro das características técnicas de cada instrumento, e se pensasse menos abstractamente nos recursos de cada um dêles, teria provido o cravo do seu «Concêrto» de uma textura mais cravística.

Outrossim é possível proceder ao invés, orquestrando uma obra para piano, como, por exemplo, a «Fantasia Baética» ou arranjá-la para violoncelo e orquestra, tal como começou a proceder Gaspar Cassadó, sem que ela perdesse uma única característica específica. Assim não sucede nem com Chopin, nem com Albéniz, cujas obras pianísticas perdem sempre através da orquestração, mesmo quando sejam realizadas pelos melhores orquestradores.

A transparência da grafia musical de Falla, o seu supremo domínio da arte contrapontística e a faculdade de compatibilizar a harmonia vertical com a linha horizontal, assim como a mais requintada aplicação de apogiaturas, retardos, flutuações harmónicas e subtis progressões de degraus, permitem-no professar complexidades tonais de alta tensão dissonante, sem por isso produzir cruezas ou sonoridadades zaibas. A «Fantasia Baética» oferece muitos exemplos de cerrada concentração de dissonâncias que não

turvam o discurso musical e, sendo a sua integração total, nunca podem soar agressivas ou falsas. Cada dissonância tem o seu sentido, a sua razão de ser: Falla não as aplica «ad libitum».

Na arte selecta do Mestre espanhol não pode haver lugar para o ordinário; quiçá constitue uma das suas maiores lições, para numerosos autores espanhóis e portugueses, o facto da sua inconcussa auto-crítica fiscalizar com rigor o mais ínfimo pormenor, não deixando passar (e, provàvelmente, nem sendo capaz de as produzir) nenhuma das deficiências e aldrabices que colocam a maioria das modernas partituras lusas e espanholas num plano bastante inferior. Sobretudo a música portuguesa pode aprender de Falla o indispensável «adueñamiento señoril», e o vigor racial necessários para gerar obras que representem a maior elevação espiritual de uma nação. Aliás, é difícil dizer até que ponto os portugueses sentem a «recia» energia e o nervo de Falla, sendo (por qualquer razão antagónica) os instrumentistas e cantores portugueses, geralmente, os piores intérpretes dêsse autor, ora fazendo dêle uma «espanholada» estrambótica, com exageros de temperamento, de ritmo e de acentuação, ora dando-lhe entoação lamentosa e mole, como se fôsse de raça humilhada.

Porém, a efígie espiritual da sua música — que venceu o pitoresco, o exterior e o supérfluo — vale para todos, até no seu perigoso excesso de intelectualização aguçada do «Concêrto de cravo». Perfeitamente logrado o primeiro andamento do «Concêrto», o Allegro, sublime e grandioso o segundo, o Lento; achamos, no entanto, o último andamento, o Vivace, o menos inspirado e assaz árido no seu conceito. Neste trecho ressente-se a linguagem musical de certos sofismas neo-clássicos, que deixam adivinhar nefasta influência strawinskyana; e até um eco longínquo da «Carmen» de Bizet ressoa nessa linguagem destilada, para a qual valem as palavras

de Adolfo Salazar, ao dizer do «Concêrto»: — «Obra intelectualizada, producto más de lo artificial que de lo genial».

No aspecto formal da sua música mostra-se Falla menos original e innovador. Embora êle próprio dissesse, uma vez: — «El estudio de las formas clásicas ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas», integra-se dominantemente o autor nos procedimentos da construção clássica e geralmente convencional. Numerosos trechos do «Amor bruxo» e do «Tricórnio» baseiam-se em moldes da sonata scarlattiana, ou em conhecidas formas de dança.

Na música de Falla não lateja o princípio do devir. A sua música não nasce nem se desenvolve de uma célula inicial e polímorfa, para vir a ser decurso e desenlace, brotando, com fluência dinâmica, idéia após idéia, obrigando a forma a subjugar-se ao caudal da sucessão imaginativa. A música de Falla é essencialmente estática; as suas dimensões são geométricas e não cronométricas; a sua estrutura não dispensa a periodização tão cara à arte do século XVIII; o material temático pre-estabelecido demarca os confins da forma; as suas repetições ou reexposições não simpatizam com a variação ou a modificação daquilo que já foi dito sobejamente. Para Falla (na «Fantasia Baética», por exemplo) não vale êsse axioma de outros autores modernos, citado por Alexander Jemnitz: — «Não escrevas nada do que também pudesse escrever para ti um copista». As repetições verbais sem alteração do desenho musical só têm sentido quando as idéias musicais possuem alífera vitalidade e transcendência, como as de Mozart, Schubert e doutros génios, ou quando podem contribuir para exteriorizar uma transformação psicológica do conteúdo. Foi precisamente o neo-classicismo, a

rigidez da forma, o que prejudicou algumas criações do Mestre espanhol.

A «Fantasia Baética», autêntico primeiro andamento de sonata clássica, ressente-se da sua factura convencional, na qual a reexposição repete, quási na íntegra, tudo quanto se disse anteriormente. As idéias musicais dessa peça acham-se privadas de suficiente transcendência e generosidade para serem reditas, sem variar consideràvelmente a sua contextura e grafia musical; o rendimento musical não é bastante nessa obra extensa, a qual, em lugar de abandonar-se à fantasia — apta para desenvolver as idéias estáticas — se entrega a repetições óbvias. Dir-se-ia que a forma é grande demais para o alento musical de Falla; por essa razão, talvez, nunca acometeu a composição de um Quarteto, de uma Sinfonia, de uma Sonata, evitando as grandes formas tradicionais, tanto no seu aspecto convencional, como no evolutivo da música moderna. O insuficiente rendimento musical deve ser a única razão por que a «Fantasia Baética» não goza de grande favor entre os pianistas.

No que se refere à innovação ou invenção de formas, não será lícito equiparar Falla a Bartók, Sibelius, Scriabine, Szymanowski, Debussy, R. Strauss, Janácek, Alban Berg, Vaughan Williams, Walton, Roussel ou Vila Lobos, que souberam encontrar e, a maior parte das vezes, criar moldes novos e adequados para conter a sua linguagem e mensagem, pessoais e inéditas. Um dos motivos por que a personalidade de Manuel de Falla não se reveste da transcendência e da acuïdade de problemas com que poderia influenciar a música europeia, encontra-se na sua retrospectividade formal, e na imobilidade do seu conteúdo musical; por isso, não obstante a sua incontestável grandeza e genialidade, que o fizeram enriquecer a música com obras de beleza e encanto singulares, Falla permanecerá, fundamentalmente, um vulto de irradiação e de importância circunscrito ao âmbito musical hispano-português.

Os perigos da reexposição textual, porventura os sentiu êle próprio, e terá sido um dos seus propósitos evitar fatigantes repetições de matéria musical — não muito generosa — que o induziu a começar o primeiro andamento do seu «Concêrto de cravo» pelo desenvolvimento.

Falla, não sendo autor prolífico, não se acha igualmente dotado de invulgar continuïdade e abundância de inspiração musical. Revelou-se mestre na composição que se subdivide em números, em cenas ou em trechos breves fundados em moldes simétricos, da época scarlattiana, em formas de danças e de canções populares ou em episódios cénicos sucintos. A idiossincrasia musical do Mestre reclama o sintético. O alento curto ou — usando o exacto têrmo inglês: a «short-windedness» — esconde-se perfeitamente na forma reduzida, não se dando então por ela; e é aqui, neste pormenor do sintetismo, que Falla confirma ser mestre entre mestres. Mas nem tôdas as obras consentem, por certo, os métodos da subdivisão, sobretudo quando devem seguir a trama de uma linha dramática. Justamente na «Vida Breve» (porque o autor não cedeu lugar a formas mais expansivas) não surge o verdadeiro clímax sem o qual tôda a obra cénica parece carecer de vértebras. Convém, no entanto, semelhante construção subdivisionária, e por trechos encadeados de espaço reduzido, aos quadros estáticos ou de acção comprimida do «Retábulo de Mestre Pedro», que representa o ideal da imaginação sucinta.

A sempre renovadora divagação musical não solicita a idiossincrasia musical de Falla; só na «Homenagem a Paul Dukas», embora em termos reduzidos, o Autor se acomodou aos procedimentos do antigo «Tento» ibérico, forma predilecta dos organistas de quinhentos até setecentos, para os seus engenhosos floreios e devaneios musicais de hálito sustido, que exige continuïdade e progredimento no tecer temático, sendo quaisquer re-

petições substituídas pelas variantes e pela evolução da urdidura motívica. No Tento, tal como na Sinfonia, na Sonata ou no Concêrto de muitos autores modernos, a forma nasce e desenvolve-se graças ao movimento propulsor do tema polímorfo, ou à inicial célula geradora. Voltando a essa vetusta forma, muito mais livre e menos convencional do que as do século XVIII, prova-nos Manuel de Falla que também pode haver-se com o imprevisto da estrutura elástica. Temos, sem dúvida, na «Homenagem a Paul Dukas», uma das mais pungentes, sinceras e meditativas páginas produzidas pelo insigne autor de «Psyché».

Talvez, no que diz respeito à forma, sejam mais interessantes e mais apropriadas às exigências da música moderna as tentativas de construção em moldes novos (que nem por isso desprezam as tradições musicais da Península) empreendidas por Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Fernando Lopes Graça, Josep Valls, Joaquín Rodrigo e outros. Mas, exceptuando a «Vida Breve» e a «Fantasia Baética», a forma, tal como Falla a concebe, corresponde sempre às suas intenções musicais e adapta-se perfeitamente aos seus desígnios artísticos, vertendo nela a bem medida linguagem da sua intensa sensibilidade musical. ¡Como êle sabe medir bem as suas próprias fôrças, sem nunca exceder os seus limites naturais!

Tal qual a suma teologia, conseguiu Falla encontrar a proporção equilibrada, os ademanes comedidos. A sua obra não reflecte a desorientação do moderno homem impulsivo, dinâmico e hiper-activo; a sua vitalidade, reprimida e extemporânea, prefere a clareza clássica, o frenesi domado, a quietude da ensimesmação, vigiando a sempre ardente flama de trágica congoxa e hombridade, que não tolera desfalecimentos e dá à sua obra musical aquela irresistível energia e elevada rectidão que enchem tôda a sua obra de admirável positivismo. Nada existe na arte de Falla que se

possa chamar inútil ou supérfluo — fraquezas que tão freqüentemente ocorrem na música moderna. A sua obra representa, assim, uma lição de personalidade íntegra, de originalidade e independência de espírito.

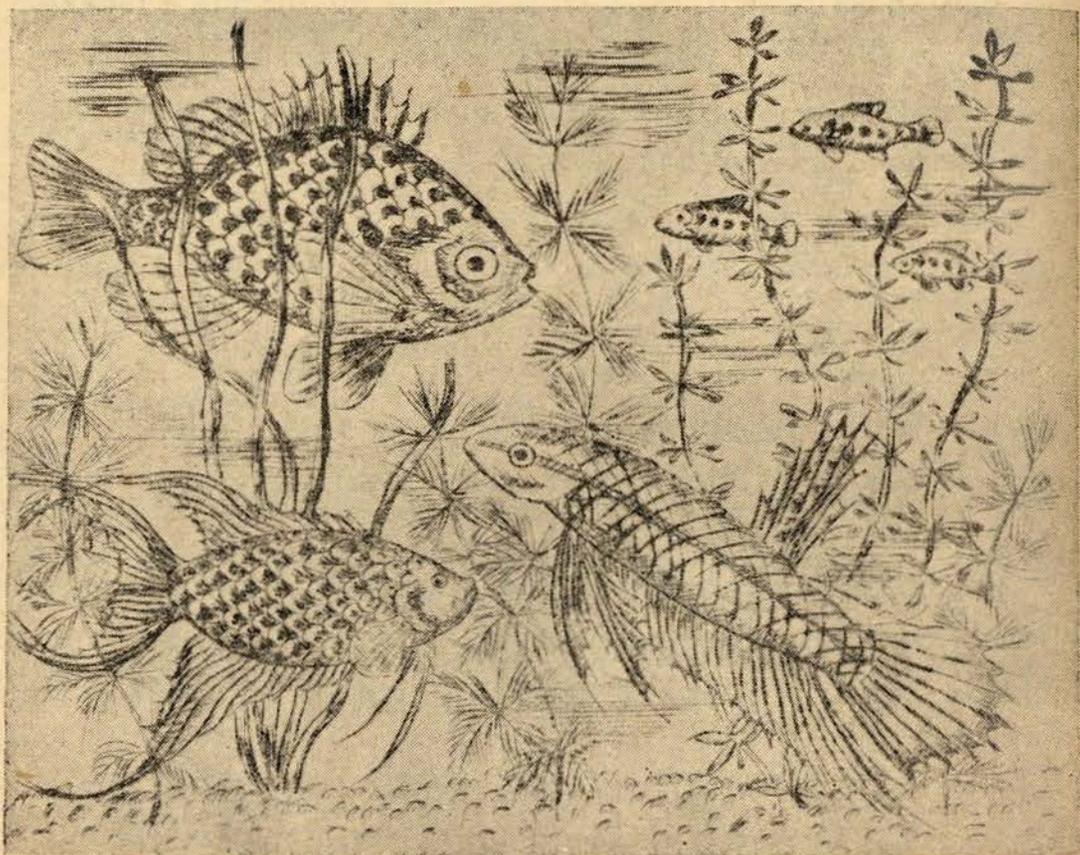
Se Falla não pode ensinar às novas gerações de compositores espanhóis e portugueses a criação de formas adequadas para empreender uma evolução musical com significado de universalidade equivalente ao de Bartók, Sibelius, Szymanowski, Vaughan Williams, Alban Berg e tantos outros compositores que substituíram o neo-classicismo (ou o exausto convencionalismo formal) pela criação de novos moldes correlativos à dinâmica mentalidade musical do século XX, indicou, no entanto, o Mestre espanhol — e talvez mais do que qualquer outro autor da nossa época — a arte da textura musical perfeita, a ciência de uma harmonia nova sem ser confusa ou anti-estética e, sobretudo, as vias espirituais da arte musical ibérica. A êle se deve, em grande parte, a regeneração musical que liquida o pitoresco, o folclórico, o exterior, originando na Península o tão necessário «nacionalismo essencial», sem o qual a arte musical ibérica não pode aspirar à universalidade e a vínculos metafísicos.

Ensinou Falla que a vivência da música ibérica reside na sua síntese de valores psíquicos, e no alcance dêsses eflúvios espirituais e rácicos que integram a arte de um Cervantes, de um Camões, de um Nuno Gonçalves, de um Goya, de um Antero de Quental, de um Azorin — vivência que lateja e radica na tradição de uma alta cultura secular, e na plena consciência do que são os mais selectos valores e atributos dêsse complexo a que chamamos «alma nacional».

O caminho indicado por Falla não atravessa as amenas regiões do duvidoso divertimento, mas galga, em ofegante ascensão, as arestas da alta e solitária montanha, os planaltos em que, despojado da matéria cotidiana,

o espírito se entrega ao essencial, decidindo o cumprimento das suas façanhas: não a côr, mas sim a profunda dimensão das coisas.

A magna mensagem musical de Manuel de Falla pertence a esferas mais sublimes do que as frustradas inspirações em *seguidilhas, fandangos, viras* e *corridinhos,* com que ainda alguns autores julgam poder fazer «música nacional».

Também é verdade — diga-se, para terminar — que a lição de Falla não é só musical, mas, ao mesmo tempo, humana. Lição incómoda de sacrifício, de abnegação, de simplicidade, de sinceridade e de árduo trabalho, que infelizmente poucos estão dispostos a escutar até ao fim. Trabalhar pela glória de amanhã, e não pelo insípido preciosismo de fácil êxito imediato, eis do que mais carece a maioria dos compositores — e do que o Mestre Manuel de Falla deu tão grande exemplo, altivo e digno.

PONTA-SÊCA DE ANNE MARIE JAUSS

7 POEMAS DO MAR

IDÍLIO COM PAISAGEM

À beira do mar parei
onde gostava de estar,
se ao falar-te não sabia
o mar vinha-me ensinar.

E a voz que nada dizia,
dizia tudo melhor,
sonâmbula e repetida,
voz de verdadeiro amor.

Correram anos e dias,
passaram luas e sois,
e nós, para o fim do mundo,
ali ficámos os dois.

Mas, como em todo o amor,
chamava-te a serenata
para boiares como Ofélia
nas suas águas de prata.

SUAVE CANÇÃO

A música de longe
num barco sôbre o mar,
era ela que vinha
sem jamais cá chegar.

Que destino a levava
tão diferente do seu,
foi só êsse o segrêdo
que a música escondeu.

E hoje, pela distância
que a saüdade não cala,
a suave canção
só eu posso cantá-la.

PESCADOR

Vou para o mar como quem vai para longe
das lutas que não valem a pêna,
e queimado do sol, do sal, das maresias,
volto com a alma serêna.

Trago nos olhos o deslumbramento
e o sonho e o perigo de ter pairado
sôbre os monstros e o jardim de maravilhas
que a esmeralda das águas tem guardado.

Trago na bôca o travo
do sal e das palavras do silêncio,
na voz o éco de chamar em vão,
trago num búzio o canto do mar bravo,
trago peixes na mão.

Mas volto para a terra
e, com fome de tê-la, enterro os pés na areia,
que a fôrça é só a terra que ma dá,
e é nela que, afinal, me canta uma sereia.

SERENATA

Ó mar, vem embalar
quem dorme e está a sonhar.

Canta para ela saber
o que eu não sei dizer.

Canta para ela sonhar
o que eu não sei pensar.

E leva aos seus desejos
o sabor dos meus beijos.

Talvez quando acordar
julgue que era outro mar,

que eu sou outro qualquer
e ela outra mulher.

Mas que importa? se é Ela
a nossa única estrêla?

O ARQUIPÉLAGO DAS SEREIAS

Ó nau Catrineta
em que andei no mar
por caminhos de ir,
nunca de voltar!

Veio a tempestade
perder-nos do mundo,
fêz-se o céu infindo,
fêz-se o mar sem fundo!

Ai como era grande
o mundo e a vida
se a nau, tendo estrêla,
vogava perdida!

E que lindas eram
lá em Portugal
aquelas meninas
no seu laranjal!

E o cavalo branco
também lá o via,
que tão belo e alado
nenhum outro havia!

Mundo que não era,
terras nunca vistas!
tive eu de perder-me
pra que tu existas.

Ó nau Catrineta
perdida no mar,
não te percas ainda
vem-me cá buscar!

LITORAL

Nos olhos o sol
e o céu nas ondas
com peixes e barcos
nado no azul do mar
flutuando
pairando
entre o mundo e o céu.

Levo no dedo o anel de ferro
que diz «Agora»
e nada mais.

Que mais?
se estas águas de vidro
onde paira o infinito,
e aquêles montes da margem a olhar-me,
me vão dando, antecipada,
a fôrça dos sois futuros.

POEMA DO MAR E DA SERRA

Ó mar de que não sei nada
nem vejo que desvendar,
és só a mais larga estrada
para ir e voltar!

Eu sou lá dos montes
que medem o céu,
sou das frias serras onde primeiro o sol nasceu
e onde os rios ainda são apenas fontes.

Sou donde as árvores falam
a língua que eu conheço,
onde de mim sei tudo
e do resto me esqueço.

Lá, tenho olhar de estrêlas a luzir,
e tenho voz de guardador de rebanhos,
passos de quem só desce pra subir,
mãos sem perdas nem ganhos.

Contigo falo, ó mar,
se a lua vem do céu passear no mundo
tornando-te a planície do luar
sem écos nem mistérios de profundo.

Mas só lá sou da terra e a terra é minha,
só lá eu sou do céu e o céu é para mim,
ó serra aonde há tal serenidade
que nada tem comêço
nem fim.

BRANQUINHO DA FONSECA

O FIM DE BENJAMIM TROVISCO

CONTO POR MARIA DA GRAÇA AZAMBUJA

BASTAVA olhá-lo de relance para se perceber que era uma criatura bem instalada na vida. Ao chegar aos quarenta anos, depois de uma luta árdua, ininterrupta, pela conquista do seu lugar, todo êle denunciava sintomas inequívocos de abastança, desde a cabeça inclinada para trás, ao ventre proeminente e aos anéis que chispavam magnéticos clarões nos seus dedos. Estas e outras qualidades faziam de Benjamim Trovisco (o apelido denotava a sua origem humilde: filho de Ambrósio do casal do Trovisco) pessoa largamente estimada e conceituada.

Fraco, se fraco se pode chamar a êsse seu aprazimento, conhecia-se-lhe apenas o de uma acentuada predilecção pelo belo-sexo, com o qual era extremamente liberal. É possível, até, que esta apreciação seja absolutamente contrária aos intuitos que o moviam. No fundo, não seria mais que um benemérito, a procurar reparar de

alguma maneira leves pecadilhos de consciência ocorridos no tempo em que começara a sua vida de negócios. A incompreensível pobreza de uma viúva, de quem fôra procurador, e outras insignificâncias congéneres. A sua honestidade, agora absoluta, aumentara proporcionalmente aos cabedais; e que êsses pormenores não tinham importância, reconhecia-se na sua expressão beatífica, ingénua e alegre.

Benjamim Trovisco viera à cidade e resolvera empregar o tempo que lhe sobrara de uma lucrativa especulação, da forma mais agradável e inocente, com um seu velho conhecimento.

O local — um restaurante dos arredores — era propício. Debaixo daquele caramanchão coberto por uma trepadeira florida, com mariscos e cerveja saborosa em frente de si, quem não se sentiria bem?

Estava êle no meio de uma frase, decerto cheia de espírito, porquanto a sua companheira ria felicíssima, quando sucedeu qualquer coisa extraordinária: o braço que passava à volta da cintura de Julieta tornou-se pesado como chumbo, enquanto os olhos escuros da rapariga se converteram em círculos giratórios. Eram rodelas de tôdas as côres, das mais gritantes às mais ténues, redopiando vertiginosamente — mais depressa, cada vez mais depressa — até que, por fim, tudo se converteu num plano escuro. Êste cataclismo foi tão rápido que, a princípio, não compreendeu o que se passava. Esboçou até o pensamento de uma frase jocosa e quis mudar de posição. Impossível! Estava mudo e imóvel.

Com a mesma rapidez com que aquilo sucedera, veio-lhe o espanto e uma angústia que o impediam de respirar.

A mão que procurava a sua trouxe-lhe uma breve acalmia. Os membros tinham-se-lhe alongado e estavam a considerável distância de si, mas mesmo assim apercebeu-se, vagamente, de uma pressão e de um deslizar significativo pelos dedos. Compreendeu; e não fôra a sua congénita fraqueza, estivesse êle de pé, são e escorreito, seria fulminado por um novo ataque de apoplexia.

De si para consigo, comentou: — Ao menos agora sei quem tu és, e de futuro já não me enganas...

Da sua idéia ainda não se banira o Futuro, mas, a partir daquele momento, abandonou-se à onda que por êle subia e o mantinha paralisado. Depois, deu fé de que lhe pegavam desajeitadamente — era bastante pesado — e entendeu, em surdina, a voz dela: — Depressa, que horror! tire-o daqui; levem-no para o hospital!

Sem poder reagir, ouviu estas palavras. A rapariga, que lhe jurara amor eterno, assim o roubava e se desfazia dêle, como de um objecto incómodo! Mas aquilo não ficaria assim, não...

¡Para o hospital, êle, um homem tão rico, que levara tôda a sua vida a amealhar, e poderia ter os médicos e a assistência que quisesse! Mas o carro começou a rodar, e Benjamim rodava também dentro de si próprio, passando, sem intermitência, dos pensamento mais desconcertantes às païsagens mais estranhas.

*

Era uma planície semeada de pedregulhos, cuja única vegetação consistia numas árvores esquisitas, de braços nus, bordando

o extremo do horizonte. Como côr dominante e única, apenas um cinzento carregado, no solo e na atmosfera. Farrapos de nuvens flutuavam, movendo-se até aonde a vista se estendia e, de vez em em quando, fitas prateadas ziguezagueavam no ar, aqui e além.

Uma grande bola surgiu, então, aos olhos de Benjamim, com palavras escritas a vermelho rutilante. Fôssem quais fôssem as voltas que desse, não se ocultavam nem alteravam: «Pecado mortal».

«Pecado mortal» — repetiu, estarrecido. E a bola, impelida não sabia por quem, talvez pelo vento frio que vinha de longe, batendo-lhe por todos os lados, impedia-o de avançar, obrigava-o a recolher-se, a afundar-se mais em si.

Um côro invísivel enchia aquelas paragens desoladoras, tão fortemente que, a princípio, lhe era impossível distinguir o significado das vozes. Percebeu, depois, que eram gritos e imprecações, súplicas e frases de ternura. Tudo, ali, se amassava num côro gigantesco.

*

Retiraram-no do automóvel, como se fôsse um fardo. Ouviu passos e falas à sua volta! — Sala de observações, disseram.

Sentiu que o deitavam, lhe tocavam, e o abandonavam de novo. Ruídos inusitados prendiam-no ao ponto onde se encontrava. Eram gemidos e gritos vivos, que êle diferençava dos que ouvira há pouco. Alguém pedia «Ar» aflitivamente, e em Benjamim crescia uma revolta surda. ¿Como tinha vindo parar ali, à mistura com desconhecidos? Ah! se aquela ladra não lhe tivesse roubado os anéis, ver-se-ia imediatamente que não era pessoa para tolerar uma

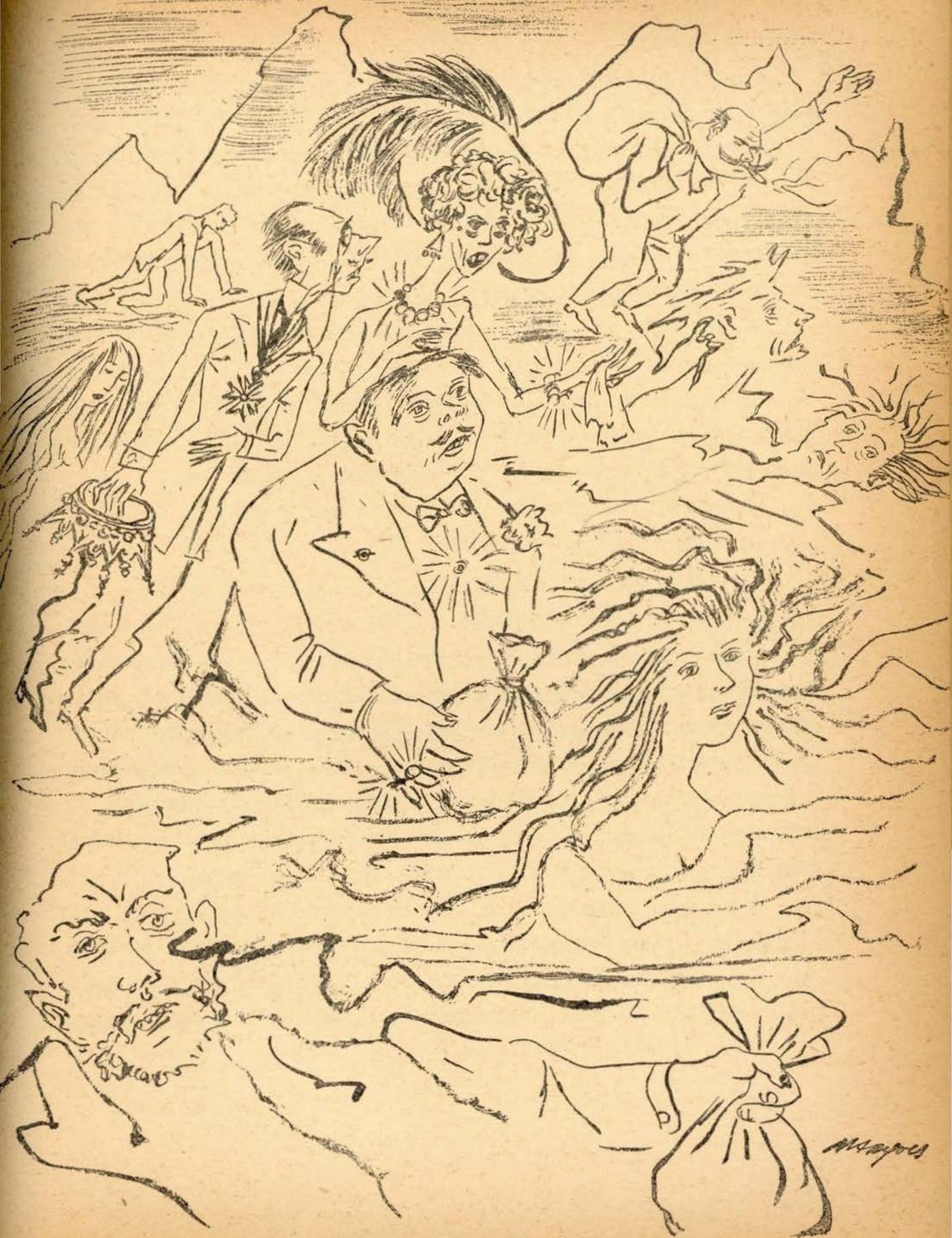
tal promiscuïdade... sabe-se lá com quem! e à qual não se presta atenção. Habituado a mandar e a agir, no seu cérebro formavam-se planos de desforra de tantos vexames. Ao fim, a idéia nêle assente, relativa ao seu poder, deu em oscilar. Ninguém se importava consigo; o mundo não girava à sua volta. Êle é que era um mundo parado!

Mas, então, não se via logo quem era? Não se metia pelos olhos dentro que era rico e considerado? Porque o não levavam a casa, para a sua bela casa, tão bem decorada? Porque não ouvia os soluços e o pranto da mulher, por êle, *êle,* estar ali prostrado?!

Em espírito, levantou-se, olhou sobranceiro em derredor e afastou-se, majestosamente, de sobrolho franzido. Como, porém, não conseguisse senão mover vagamente uma perna, naquele curto espaço de tempo, tôdas as suas opiniões sofreram uma mudança mais radical do que em quarenta anos de existência.

Uma tremura corria-lhe o sangue; e teve mêdo do escuro e do abandono. Chumbado onde o tinham pôsto, o pensamento tresvaliava; no desespêro, a respiração tornou-se-lhe ofegante, enquanto o obrigavam a afastar-se de novo.

*

Benjamim Trovisco deixara de ouvir os lamentos a seu lado e começava a caminhar na campina cinzenta. Mas, então, por todos os lados, havia milhares de olhos que nêle se fixavam — daqueles olhos parados, meio gelatinosos, das pessoas e dos animais mortos, que sempre lhe haviam causado uma repugnância invencível.

Com a sua voz emudecida, gritava: — Quem me socorre? Não posso vê-los, não posso...

Queria esconder-se, mas não sabia onde; colou-se mesmo ao chão gelado, mas os olhos das pessoas a quem ludibriara perseguiam-no, continuamente. Reconheceu a viúva que defraudara e o homem cuja casa, acabada de edificar, êle mandara cortar ao meio, como se fôra um trapo.

— Impostor! — dizia a mulher — podes enganar o mundo, mas não enganarás a Deus...

— E a minha casa? Tinha sido construída com tanto amor!... Tudo por um palmo de chão... Mas, agora, terás tudo o que pretenderes. Esta terra não falta a ninguém.

Benjamim Trovisco ainda tentou argumentar:

— Mas a lei era a meu favor...

— Então invoca-a agora...

— Mas eu estou disposto a restituir...

Cada vez o ambiente se entenebrecia mais. As faíscas que riscavam o ar eram inúmeras e entonteciam-no. Os gritos e os clamores, provindo das entranhas do solo, envolviam-no, arrepiantes. Queria andar, mas só conseguia tropeçar e ferir-se nas pedras; buscava ocultar-se, mas todos os clarões pareciam dispostos de forma a incidir nêle, tornando-o alvo daqueles olhos. O vento zunia com mais fôrça, fustigando-o como cordas, até o cegar.

Benjamim nunca fôra destemido; esperto e ambicioso, mas fàcilmente assustadiço, naquele momento tremia, como uma fôlha. Ali, ninguém se dobrava perante êle; o seu dinheiro não tinha valor nenhum. Sòzinho, desamparado, de bom grado daria quanto

lhe pedissem. Sem poder avançar nem recuar, sentou-se numa pedra, com a cabeça entre as mãos, arrependido e choroso, como qualquer criança. Cruelmente flagelado por todos os lados, tinha as roupas rasgadas e o corpo numa chaga.

Sem saber como, transportou-se ao passado.

Naquele outono freqüentava a escola pela primeira vez; o irmão mais velho, o Firmino, que fizera a quarta classe em Julho, acompanhara o pai para o campo, demorando-se por lá uma semana infindável. Amigos, como se fôssem uma só alma, doeu-lhes a separação e, depois de tantos dias de ausência, uma grande saüdade entrara nêles. Por isso o outro, mal chegou, foi esperá-lo, impaciente, à saída da aula.

— Olá, moço, vem cá!...

Que alegria, Santo Deus! Como costumavam, lembrando cachorrinhos brincalhões, ao invés de se abraçarem, começaram a *guerrear*, numa luta fictícia. Por fim, extenuados, deram as mãos e, muito unidos, rindo um para o outro, tomaram o rumo do casal.

O Firmino, de grandes olhos ingénuos, morrera há muitos anos; que, se ali estivesse, defendê-lo-ia de quem quer que fôsse.

De repente, olhou e viu o irmão. Não avançou, porém, para lutarem, e no seu rosto sereno não havia nenhum indício de emoção. Êle próprio, que primeiro pensara estender-lhe os braços, ficou imóvel. Tôda a linguagem e manifestações humanas se lhes traduziam em pensamentos; compreendeu que também o outro se lembrava, ouvira a *chamada*, e sentia um contentamento igual por se encontrarem.

Estava envergonhado pelo que se passava, mas êle, calmo e transparente, como pedaço de nuvem fina, não lhe fêz a menor admoestação. Limitou-se a encobri-lo dos olhos que o espiavam e a acompanhá-lo naquela viagem onde pareciam não avançar, não obstante o cansaço que os invadia e a noção de uma corrida veloz.

Também entre o Firmino e os outros dir-se-ia haver qualquer acôrdo, porque, à medida que prosseguiam, atormentavam-no menos. Como ficara para trás, pela muita dificuldade em seguir no mesmo ritmo de andar, pôde, sem ser notado, encher os bolsos de moedas tiradas de montes que só então divisara à beira do caminho. Reparou, nessa ocasião, que as pessoas vindas após êles — e eram muitas — homens e mulheres, faziam outro tanto. Novos e velhos, mendigos e gente bem trajada, nenhum conseguia passar insensível à tentação.

Verificou, porém, que o pêso ainda lhe dificultava mais a marcha e percebeu a desaprovação do Firmino, apesar do seu aspecto plácido, como uma água tranqüila.

— Deita isso fora!... Não servem nem para brincar!...

*

Fôsse do pêso que sentia nos bolsos, fôsse porque, na realidade, já transpusera uma grande distância, teve grande dificuldade em voltar, quando o corpo se doeu de mil tratos que lhe faziam. Em seguida sentiu uma espécie de chuva sôbre o rosto, e uma voz familiar que lhe chamava os nomes mais ternos.

— Pelo amor de Deus! o meu marido... aqui, não! Quero um quarto particular; médicos, enfermeiros, enfim, tôda a assis-

tência precisa. Não mo deixem morrer! Não temos necessidade de que lhe falte seja o que fôr! Que os pobres tenham de sujeitar-se, vá... ¿Não poderei levá-lo para a nossa casa? Lá, ao menos, terá todo o confôrto...

No espírito de Benjamim os factos tinham-se invertido. Era a habitação de pesados reposteiros e tapêtes caros que se distanciava. O escritório, de móveis antigos, diligentemente procurados, já nem existia; presentes, estavam apenas o seu remorso e a dificuldade em que se vira, da qual só o irmão o livrara.

Em todo caso gostaria de contar à mulher o que se passara (em parte, é claro) e corresponder à aflição dela. Mas não podia. Por mais que procurasse transmitir-lhe os seus pensamentos, não o entendia. Percebeu, desolado, que entre êles não havia nenhum meio de ligação. Os vivos não o podiam compreender, quando a sua fala e os seus braços estavam mortos...

Picaram-no, rodaram-no de novo, e Benjamim teve de despender uma energia sôbre-humana para estar presente a estas cenas. Ao longe, o Firmino, com o corpo suspenso e transpartente, esperava-o — grandes olhos claros e ingénuos a brilhar intensamente, na païsagem triste.

*

Desta vez partiu quási confiado. Para o alcançar mais depressa, lançou fora algumas moedas. Mesmo assim, tinha dificuldade em se mover, e o côro das vozes bárbaras ainda o perseguiu, até o irmão voltar a servir-lhe de escudo e de guia, não sabia para onde...

Continuar era, porém, uma ordem imperiosa que, com os pés arrastando-se ainda sôbre aquela terra, sem a leveza do outro, era obrigado a cumprir. Olhando fixamente na sua frente, viu que o traje das criaturas que os antecediam, ou que por êles passavam mais rápidas, se esbatia na atmosfera. Como o mêdo já lhe não tolhia o raciocínio, notou certos pormenores que lhe tinham passado despercebidos.

Quási sempre eram os pobres que mais depressa adquiriam aquêle vestuário — meio nuvem, meio arminho, enquanto outros chegavam a mostrar um aspecto burlesco. Havia os que, às primeiras passadas, de tão pesados, se sumiam na planura cinzenta, e os que se agarravam desesperadamente a um simples objecto ou idéia com que se revestiam. Impossibilitados de andar, arrastavam-se vagarosos e curvados, teimando, apesar de tudo, em levar as insígnias da sua grandeza e a lembrança do mundo. Muitos acabavam por criar raízes e converterem-se em árvores. No entanto, bastaria arremessá-los fora, para se libertarem; mas preferiam as penas sem princípio nem fim.

Ao acaso, Benjamim lia-lhes um ou outro pensamento:

— Esta jóia que me custou tão cara!

— E o meu uniforme!

— E as minhas condecorações!

— E os meus versos!

— E a fórmula que inventei!

— Se aquela ladra não me tem roubado os anéis, não ia eu agora como um pedinte... — murmurou para consigo Benjamim.

— Para quê? — respondeu Firmino. ¿Queres ainda voltar para trás, ou demorares-te, eternamente, no caminho? Com essa carga ninguém pode avançar.

Benjamim sempre aceitara a autoridade daquele irmão mais velho. Teve um leve suspiro e continuou, apertando as moedas que ainda lhe restavam no bôlso.

As mulheres eram as mais renitentes em abandonar as suas vaidades terrenas. Cabeceavam à beira do caminho, entre rendas e plumas, com ar de múmias milenárias. Benjamim olhava-as de soslaio, dorido ainda da sua recente aventura. Só as mais pobres, as que nada tinham a perder, as crianças e as moças, menos prêsas a etiquetas e a cerimonial, deslizavam serenas, imponderáveis, libertas. O Firmino fêz-lhe reparar também que, sobretudo de princípio, se formam núcleos consoante as hierarquias, como sucede por tôda a parte, nas vilas e nas cidades.

— Mas aqui sabe-se quem são os bons e os maus...

Benjamim baixou a cabeça, envergonhado e repêso.

— Só depois de se vestirem igualmente, e de falarem a fala do pensamento, se misturam. Vês? chegam primeiro ao fim de tôdas as canseiras aquêles que nada os prendia à terra.

Os pés de Benjamim estavam em sangue. Sòzinho, teria desistido, e deixar-se-ia ficar. Não queria, porém, separar-se do irmão e, pouco a pouco, foi-se despojando das moedas que guardava, conseguindo que o seu pêso diminuísse consideràvelmente. Atrás dêles vinha gente vagarosa, fazendo sulcos profundos no solo; todos, porém, muito hirtos e compostos. Às vezes, levavam tempos infi-

nitos a transpor uma daquelas pedras, pesados e lentos, como quem cumpre uma maldição.

A Mão Tôda Poderosa apagara da memória de Benjamim os últimos anos da sua vida. Guiado por Firmino, sofria-lhe a influência, voltava a ser o moço que êle ia esperar à saída da escola. Ao contacto da pureza do outro, invadia-o uma grande compaixão por todos.

— Coitados! Talvez pudéssemos ajudá-los...

— Impossível... Impossível!... cada um tem de sofrer o pêso das suas culpas, até que, por si só, se alivie delas. Os que além ficam, pela soberba e vaidade — seja qual fôr a sua causa, são dos piores males, porque as criaturas arrependem-se de todos os pecados excepto dêsses — continuarão presos aos da sua igualha, pelos séculos dos séculos...

— E eu? — preguntou Benjamim, humildemente.

— A menos que alguém, a quem tenham querido com verdadeiro amor, os venha buscar e os ensine a transpor a passagem mais difícil.

Agora, parecia a Benjamim que se elevava de uma maneira quási imperceptível.

— É melhor continuarmos — disse.

E uma curiosidade invencível impelia-o na esteira do irmão. O côro das vozes, que a princípio o tinha afligido, tornava-se indistinto. Era apenas uma música vaga, que ora se elevava, ora diminuía, como o som distante de um órgão numa igreja, perdendo todo o sabor a desespêro e a angústia.

Sentiu que o moviam, sacudiam e picavam. O caminho era muito difícil de transpor, mas voltou ainda.

— Tantos anos de trabalho honesto, para nem sequer gozar a vida! Tão rico, tão novo ainda, não pode morrer! E, para mais, longe de sua casa...

A mulher chorava, passando-lhe um braço à volta do tronco. Benjamim tardou de compreender esta linguagem. Os seus olhos doutro mundo estavam dilatados com a incoerência do que ouvia. Teve, pois, um vislumbre de pena dela, dos seus anéis, de tôda a sua comodidade de homem rico. Fêz um movimento para ficar, tão rápido como uma daquelas faíscas que ziguezagueavam no espaço.

Percebeu que já não podia voltar para trás.

— Para quê? — preguntou-se.

— Para quê? — dizia o irmão. Hoje ou amanhã, tinha que acontecer...

Lá longe, no horizonte, onde a atmosfera cinzenta de morte começava a tingir-se de rosado, o Firmino parara à espera dêle, com os seus grandes olhos claros, brilhantes como estrêlas, e o mesmo rosto, precocemente grave, com que acompanhava ó pai.

Aquêle bloco insensível que repousava sôbre a cama começou a arrefecer.

— Morreu! — disse uma voz.

Benjamim Trovisco não ouviu esta palavra ou, se a ouviu, não a entendeu. Lançara fora a última moeda, que num derradeiro apêgo às coisas do mundo conservara no bôlso, e afastava-se, muito leve, sôbre a planície cinzenta.

DESENHOS DE BERNARDO MARQUES

QUATRO POEMAS

1

Quando uma voz alagar a noite parada...

Quando a porta de uma casa se abrir
aos que dormem ao relento
e mãos brandas afagarem os aflitos
e uns lábios beijarem as virgens moribundas...

Quando uma voz murmurar no nosso sangue
a anunciar o dia prometido
e os homens se olharem sem temor...

Quando do fundo da nossa tristeza
se erguer uma voz a anunciar alguém...

Então, já a morte poderá vir,
naturalmente...

2

Fugidos da prisão das nossas veias
presságios inverosímeis
alastram-se pelo céu inalterável.

Só maior é a nossa estéril certeza
e mais funda a noite vizinha,
nua de canções de embalar
e de uma outra estrêla
para também nos guiar.

Irmão homem:
o barro é o mesmo — e o sangue também!

...Só os seios murcharam
e os ventres se tornaram estéreis.

3

Vemos,

através das fendas do futuro jamais alcançado,
as marés mortas de tôdas as súplicas caladas
e de tôdas as palavras simuladas
enchendo a solidão por nós gerada.

Eis-nos aqui
e lá
em tôdas as distâncias ainda não devassadas,
sòzinhos, sòzinhos no meio de milhões,
todos sonhando um gesto brando
e um olhar genuíno
e todos impedindo um abrir dos braços
e todos ansiando pela palavra única
capaz de encobrir esta solidão cavada pelas nossas mãos
fechadas aos dias naturais
e às flores murchas que deitaram raízes no nosso corpo
como se fôsse a campa de um morto querido
e já esquecido.

4

Não sei se em mim poisaram
os presságios de uma eternidade gasta e corrompida
deixando-me, inútil, talvez
à beira da estrada...

Sei que alguém morrerá!

Não sei se o que em mim chora
são os que do fundo da noite erguem os braços
olhando a uma esperança impossível
que nos chupou o sangue das veias
e o sonho dos olhos...

Sei que alguém me chamará!

Não sei se em mim se calaram
os apelos vindos de longe,
ou se em mim secaram as raízes
e murcharam as flores e os frutos apodreceram...

Sei que alguém renascerá!

TOMÁS KIM

A INTENÇÃO DECORATIVA DO AZULEJO

por

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

A presença do azulejo como elemento decorativo é, sem possibilidade de contestação, a característica mais curiosa da construção sumptuária portuguesa, muito principalmente nos séculos XVII e XVIII.

Não se infira desta asserção que a decoração cerâmica é especìficamente portuguesa, ou que nos assiste o direito de reivindicar para o nosso país qualquer originalidade de invenção morfológica: assistimos nesta modalidade de arte decorativa, como em tantas outras, a uma importação directa do estrangeiro — primitivamente de Espanha, mais tarde, provàvelmente de Itália e, por último, dessa operosa Holanda que, durante um século, mercadejou em obras de arte tornadas produtos industriais.

O que, porém, caracteriza o azulejo português e o diferencia notàvelmente dos congéneres originais é a sua intenção decorativa, o uso quási ilimitado que dêle se fêz, integrando-o na própria arquitectura como se dela fizesse parte. O arquitecto serviu-se do azulejo como se servia da pedra lavrada, contava com êle na construção e reservou-lhe o lugar que noutros países se dava ao estuque, à estatuária, ao baixo-relêvo ou à pintura mural. De um material pobre por natureza — o velho e quási gratuito barro cozido — tirou-se o partido ornamental de rivalizar com o mármore e as nossas bem pobres igrejas seiscentistas escondem, sob a policromia alacre da sua decoração cerâmica, as muitas mazelas estruturais e estilísticas: o azulejo dava, na maioria dos casos, o «acabamento» da obra.

É esta, quanto a mim, a facêta mais original e consistente que apresenta o azulejo em Portugal, verdadeira nacionalização de uma modalidade decorativa à qual devemos a valorização de centenares de edifícios que, sem ela, seriam desgraciosos, ou mesmo inferiores e sem interêsse artístico.

D. João IV (?) Painel de azulejos policromados
(Primeira metade do séc. XVII). Palácio dos Marqueses da Fronteira. Benfica

O azulejo, cuja introdução no nosso país remonta — com carácter esporádico — ao meado do século XV, encontra aqui, a partir dos princípios do século seguinte, um *habitat* propício ao seu desenvolvimento e expansão. Nesse período de intensa actividade construtiva o azulejo é chamado a enriquecer os templos e palácios, casando a sua policromia exótica com o contorcionismo plástico das formas manuelinas. Parecem feitos um para o outro e a expressão morfológica é paralela, como se paralelismo existisse nas fontes de inspiração. Sem por forma alguma perfilhar de boa mente as teorias «orientalistas» — que pretendem explicar certa expressão climática do gôsto manuelino — não posso furtar-me à sensação de idealismo comum que emana do azulejo de «corda sêca», de desenho moirisco, e a decoração tropical e pletórica dessas janelas de Sintra e de Évora onde nem falta o tijolo como elemento de ligação.

Mandou-nos a Espanha o azulejo e com êle a disposição decorativa ainda à maneira mudéjar — painéis em silhares limitados por barras, composições simples e cujo efeito decorativo era conseguido pela repetição de um mesmo motivo em multiplicação caleidoscópica ([1]).

Com o andar dos tempos modificaram-se os padrões, substituíram-se as técnicas, reduziu-se a policromia, mas o efeito decorativo continuou a ser o mesmo, formando tapêtes cerâmicos de pura intenção ornamental e abstracta.

As regras renascentistas do *quatrocento*, chegadas com atraso, disciplinavam a esquentada imaginação do princípio do século, internacionalizando o gôsto, agora enfeudado ao humanismo europeu, e o azulejo, adaptando-se às novas exigências, desprezava a geometria moslémica para se engrinaldar ao romano. O ornato sevilhano e granadino cedia o passo pouco a pouco, e nos meados do século XVI apenas conservava da primitiva a policromia e a técnica manufactureira. O azulejo de «concha» passa a

([1]) Nestas notas darei, a título ilustrativo, alguns exemplos dos arranjos decorativos mais típicos que se encontram em Portugal para cada modalidade. Assim, neste caso, apontarei: Abrantes (Santa Maria); Sintra (Paço da Vila); Beja (Conceição); Coimbra (Sé Velha) e Setúbal (Jesus).

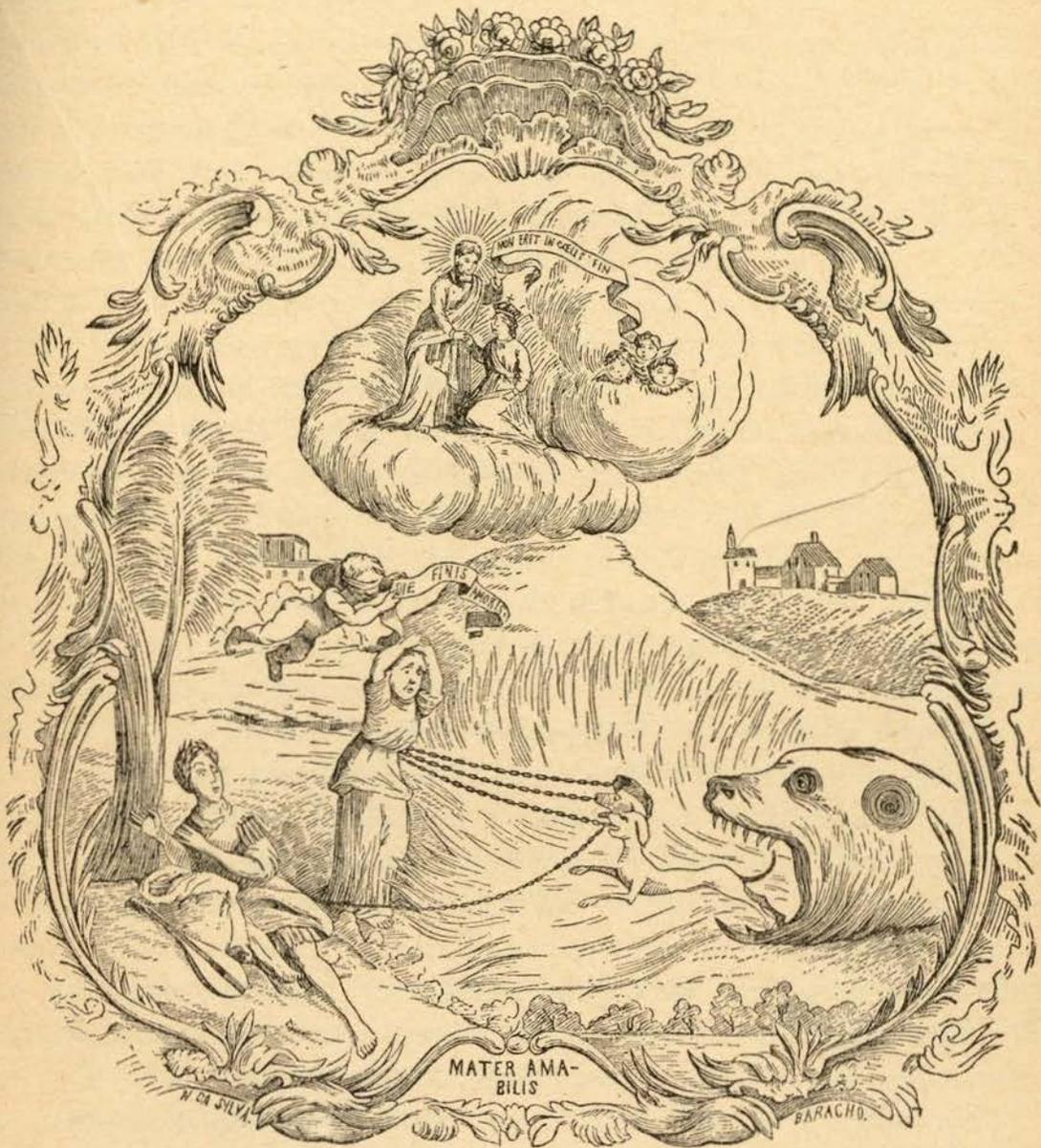
louça esmaltada, a sua finalidade decorativa era a mesma e os mesmos seriam, portanto, os motivos ornamentais que a atingiam.

Quando, no século XVII, uma pragmática ordenou que os frontais de altar — até então de panos adamascados ou bordados — fôssem substituídos por painéis de azulejos, especificava-se que estes procurariam imitar aquêles e o azulejador fàcilmente se adaptou à determinação, sem descontinuïdade brusca, como se se tratasse do mesmo género de trabalho a que habituara a vista. Em Espanha — com particularidade em Talavera — fizeram-se frontais decalcados nos damascos e brocados ricos que ali se fabricavam imitando os importados de Itália; em Portugal a medida executou-se paralelamente, mas aqui as fontes de inspiração foram os panos bordados e estampados que nos vinham da Ásia, se não mesmo os autênticos azulejos persas porventura trazidos pelos nossos ávidos conquistadores de riquezas.

Aquêles panos — os *kalamkares* de Ispaão ou os *palampores* de Mazulipatão — invadiram as casas ricas e originaram os trabalhos indo-portugueses do bordado a matiz, ainda hoje escassamente patentes nas colchas de Castelo Branco.

A maioria dos frontais de altar de azulejo que hoje vemos em Portugal, e que quási passaram despercebidos aos olhos dos ceramistas do século passado, são dos mais curiosos exemplos de azulejaria europeia e ilustram claramente a influência da ornamentação oriental na arte decorativa ([7]).

O *manierismo* pré-barroco e, principalmente, o fervor iconólatra do século XVII, importados igualmente de Espanha, vieram pouco a pouco desviar a primitiva expressão decorativa do azulejo, intercalando nos tapêtes verdadeiros registos iconográficos — imagens e cenas de mistérios religiosos — de fraco valor artístico, só compensado pelo interêsse representativo, êste incontestável nalguns casos. A função decorativa acompanhava a evolução

([7]) São inúmeros os frontais de azulejo existentes no País. Dos de tipo e, até, de proveniência talaverana, indicarei apenas os de Moura (Convento do Carmo) e de Évora (Remédios). Outros, imitando damasco, são os das Janelas Verdes (Albertas), os de Évora (S. José). Exemplos dos de influência oriental são os de Alsmoster, Évora (Salvador), Tomar (Calvinos), etc., etc.

CÓPIA DE UM AZULEJO DO SÉCULO XVI. IGREJA DE JESUS, SETÚBAL

arquitectónica e a pobreza de expressão do azulejo casa-se mais uma vez com a chocarreira vulgaridade do meio artístico.

Ao passo que em Espanha o século XVII marca o início da decadência da arte decorativa cerâmica — decadência que havia de conduzir ao quási total desaparecimento do azulejo — em Portugal, pelo contrário, esta modalidade vai crescendo em ritmo de inundação, para atingir o paroxismo no século XVIII, e após a restauração da unidade política, em 1640, assistimos à entrada do azulejo decorativo na arquitectura civil, revestindo escadarias, corredores e salões, ou bordejando os alegretes dos jardins. Provàvelmente de Portugal e de Espanha foram os azulejos para a Flandres, de mistura com a louça oriental que aqui era transbordada e ali contrafeita com perícia, e, passado algum tempo, eram-nos devolvidos os azulejos e a louça onde se não percebe mais do que a forma e dimensões primitivas. Mandáramos azulejo decorativo, de padrão peninsular, recebíamos agora o azulejo de figura: tinham ido cheios de côr, voltavam agora monocromos, deslavados, alisados, desempenados, com o verniz da civilização industrial. Da Holanda vêm os cartões nas gravuras de caçadas e de paìsagens aquáticas, e é um nunca mais acabar de cenas pitorescas a encher as conspícuas salas da nova fidalguia do Portugal restaurado ([8]), que não se esqueceu de honrar no azulejo o esfôrço militar que a justificava.

Até à entrada do século XVIII a intenção decorativa do azulejo é diversa consoante a aplicação — na arquitectura religiosa continua a padronagem ornamental policrómica, alternando com os painéis iconográficos de desenho ingénuo; na decoração civil tomam vulto os azulejos historiando cenas de guerras, de caçadas, campestres, burlescas, alegóricas, ou, em composições mais modestas, aparecem os primeiros azulejos de desenho avulso, cuja voga haveria de perdurar por muito tempo.

Da antiga policromia vão desaparecendo os verdes, os laranjas, os

([8]) Lisboa (Pátio das Vacas, Marquês da Fronteira, S. Vicente, etc.); Azeitão (Tôrres); Cartaxo (Chavões).

castanhos e, por último, os amarelos. Ficam os azues sujos e baços, esmaltados a chumbo sôbre biscoito mal cuidado e irregular.

Nos últimos anos de seiscentos afirma-se a predilecção pelo azulejo documental, o qual, saindo agora dos palácios, passa a entrar nos templos para não mais sair durante um século inteiro. Acabam por desaparecer as composições meramente ornamentais de padronagem mais ou menos estilizada. Pintam-se verdadeiros quadros, de grandes proporções e motivos religiosos, alguns originais, outros decalcando cartões conhecidos. Gabriel Del Barco é o innovador, logo seguido e suplantado pela dinastia dos Bernardes e seus colaboradores.

Nessas pinturas — pobres pinturas — não falta sequer a assinatura e nelas se sente a inglória luta do pintor habilidoso com o material pouco dócil. Artistas que teriam passado à posteridade utilizando a tela — alguns possuindo raros predicados de compositores e desenhadores — deixaram os seus nomes ligados a êsses painéis de azulejo azul que, se nos assombram pelas dimensões e ineditismo, não nos emocionam como obras de arte. Mais uma vez falha a tentativa de dar expressão pictural ao azulejo, e se esta se cifra por uma dezena de anos, devemos compará-la às de Francesco Niculoso e de Francisco de Matos e classificá-la, igualmente, de efémera e inconseqüente. Nenhum dos artistas conseguiu fazer vingar o ideal por que lutou — fazer do azulejo suporte para pintura representativa — e, se cada um dêles, na sua época, produziu verdadeiras obras primas do género, não é menos certo que a sua actividade não animou nem o gôsto do público nem a concorrência dos oficiais do mesmo ofício.

Êrro semelhante observamos na história da tapeçaria artística, quando a preocupação pictural e representativa pretendeu substituir a intenção puramente decorativa do antigo tapête.

Passada a época dos Bernardes, volta o azulejo a entrar na sua carreira modesta e anónima, mas não mais regressa aos moldes que haviam passado. O barroquismo joanino instalara-se e exigia decoração barroca, e mais uma vez o arquitecto lança mão do azulejo para o embelezamento dos

templos e palácios, recortando-o ao jeito dos moldados, carregando-o de tôda aquela ornamentação exuberante e rebuscada, de sanefas e anjinhos, de grinaldas e festões convencionais com fogaréus nos ângulos e balaústres barrigudos de onde saem cariátides.

A figuração tanto é tirada dos modelos flamengos, principalmente na paisagem e arquitectura, como dos cartões afrancesados de cenas frívolas, ou ainda na decoração religiosa, está inspirada no agiológio cristão importado nos *Flos Sanctorum* romanos ou decalcada nas representações gráficas de quadros conhecidos ([9]).

Nos últimos tempos do século XVIII aquela exuberância barroca simplifica-se e as formas tornam-se mais delicadas e subtis: é a «rocaille» de Luiz XV. Sem que êste gôsto tenha atingido profundamente a arquitectura portuguesa, enraïzada e quási nacionalizada no período anterior, passou no entanto para os interiores e, tanto no mobiliário como na decoração, a sua presença é manifesta. No azulejo patenteia-se mais do que em qualquer outra modalidade decorativa e a industrialização pombalina introduzia o novo cánon por intermédio dos artífices estranhos que vieram para o Rato, ou dos modelos que foi forçoso copiar e que, por esta época, vinham de França. Voltam os azulejos a animar-se de côr, primeiro só nas cercaduras dos motivos figurados, depois estendendo a policromia a tôda a composição, sempre dentro da sua época e do espírito de colaboração com a arte de construir.

É a época de Oeiras, o post-terramoto innovador que havia de transfigurar por completo a vetusta Lisboa da Rua Nova e da Ribeira.

O azulejo volta a reinar como senhor quási absoluto da decoração, mas agora só raras vezes é chamado a ir à Igreja, porque a construção religiosa voltava a despir galas e o azulejo já estava todo cheio de tradições galantes... Entretanto, recheiam-se palácios e jardins, vestem-se as casas

([9]) Para ilustrar êste período da azulejaria em Portugal escolho apenas alguns dos centenares de exemplos existentes: Barcarena; Arraiolos (Loios); Évora (S. Tiago, Loios e Misericórdia); Estremoz (Misericórdia); Braga (Pópulo); Évora (Universidade); Lisboa (S. José, Mitra, S. Vicente); Louriçal; Pôrto (Sé, Claustro); Santarém (Seminário), etc., etc.

mais modestas da Lisboa reconstruída, prantam-se nas fachadas em registos votivos de gente humilde, e o azulejo desce do seu pedestal fidalgo e mostra-se ao povo que o acolhe e humaniza. Êle está feito gente nos patamares das casas, mascarado de janízaro ou de lacaio; brinca nos passeios públicos; esconde-se no saguão; dá asseio à cozinha e perpetua no seu brilhante esmalte nomes e coisas que só entendem os que as escreveram.

Até ao fim do século XVIII continua-se a utilizar o azulejo para a decoração interior, passando os modelos pelas várias modas. Depois... acabou! As guerras, o desinterêsse, a apatia, essa enorme revolução dos espíritos, estanca por meio século a vida portuguesa e o azulejo é votado ao esquecimento, como coisa velha e desprezível...

*

A revolução industrial iniciada em meado do século passado havia de atingir a arte decorativa, produzindo a granel coisas que ninguém encomendava, mas que seriam tanto mais baratas quanto maiores fôssem as quantidades fabricadas. Foi-se deturpando o gôsto, enfraquecendo as iniciativas, e a máquina passou a ditar a moda criada entre as fôlhas do Deve-Haver.

O azulejo é agora atirado para as fachadas em emplastros gigantescos, estampado na prensa como sêlo de correio. Vestiram-se os prédios de alto a baixo sem qualquer preocupação decorativa — salvas as raras excepções do Luiz das Tabuletas ([10]), onde ainda podemos adivinhar uma tentativa de adaptação intencional.

Nos interiores a função do azulejo passou a ser ùnicamente utilitária e higiénica, confinado às cozinhas e «casinhas», esquecidos os artistas dêsse poderoso meio de decoração que fôra, noutros tempos, a nossa pintura mural, o nosso fresco, a nossa tapeçaria e quási o nosso mobiliário...

([10]) São interessantes exemplos as fachadas de alguns prédios de Lisboa, como o do largo da Trindade, o da Viúva Lamego, ao Intendente, e algumas na rua da Boa Vista.

Nos últimos decénios procurou-se rehabilitar o modesto quadrado de argila e Rafael Bordalo Pinheiro ainda tentou vagamente restaurar-lhe a aplicação ornamental. Mas era tarde e a tradição perdera-se. Pereira Cão voltou-se para a inspiração servil do azulejo antigo e na sua esteira seguiram outros copistas num movimento de metempsicose artística.

Jorge Colaço rodeia a dificuldade técnica usando a pintura directa no azulejo vidrado e enche Portugal de composições cenográficas e alegóricas de deminuto valor decorativo, explorando a veia do «patriotismo» retrospectivo, que é o tema obrigatório para a geração dos centenários camonianos, henriquinos e da Índia, quando com os olhos postos no que fomos se escreve, se pinta e se vive, desprezando a afirmação de presença.

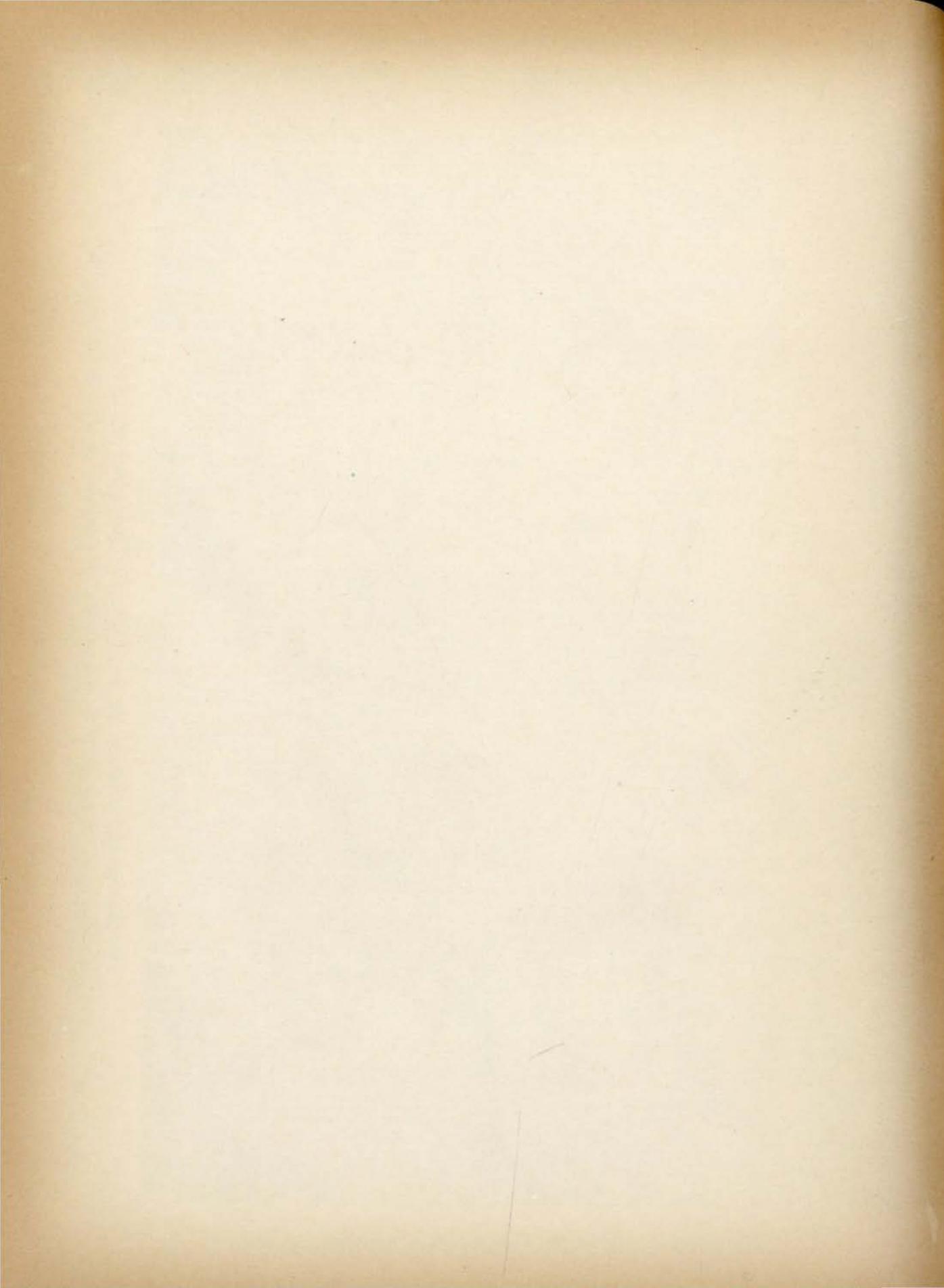
O prolongamento desta época devia produzir o corolário popular e etnográfico, e, então, veio a moda «à antiga portuguesa», arquitectada sôbre pretensos tradicionalismos que nunca existiram e dando origem a um novo-velho estilo convencionalmente *pires* de beirados arrebitados e vasinhos nas janelas.

O azulejo, dócil e obediente, passou a enfeitar as entradas dos alpendres em registos baratos, com pastorinhos e leiteiras, copiando litografias de cordel, com versos convidativos, ou enfeita os cais das estações do combóio, onde se reproduzem postais de turismo de gôsto duvidoso.

Mas o azulejo pode e deve ter outra expressão: a expressão coeva do artista que o cria. Dê-se-lhe essa expressão, como se fêz em Itália, na Holanda e na própria Espanha, onde a tradição é qualquer coisa de muito respeitável para ser amesquinhada com a cópia, e onde os modelos do que *foi* servem, principalmente, de incentivo ao que *será*.

•

Tomar, Julho — 1944.

Pormenor do painel de azulejos da Batalha do Ameixial
(Segunda metade do séc. XVII). Palácio dos Marqueses da Fronteira. Benfica

O PORTUGUÊS E O UNIVERSALISMO

por

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

O artigo do Sr. Castelo Branco Chaves no primeiro número desta Revista, intitulado *Universalismo, Particularismo ou Cosmopolitismo*, apresenta, em meu parecer, uma parte de considerações justas e verdadeiras. Se bem o entendi, êle exprime a idéia de que importa não confundir o mundo do condicionalismo histórico dentro do qual se desenrola a actividade económico-política e ao qual pertence o facto da expansão portuguesa no ultramar — com um outro mundo e um outro plano: o da universalidade do espírito. Só o espírito é universalista: «o que vive na lei constante do espírito humano é universal».

Um facto histórico pode ter por limites o mundo inteiro; diz-se, então, que êle é de natureza *mundial* («a guerra mundial», «a expansão portuguesa *no mundo*», etc.). Mas, pela simples razão de que é um *facto* e não uma *lei,* nunca pode dizer-se que um facto histórico é «universal». A lei é universal, o facto é mais ou menos extenso. O facto da expansão portuguesa no mundo tem uma ampla extensão. E daí? ¿Como transitar dêste mundo do contingente histórico para o mundo espiritual das leis? ¿Poderia alguém aceitar o raciocínio simplista de que as môscas possuem espírito universal — porque se espalharam no mundo inteiro?

Mas, por outro lado, ¿porque se diz que os Gregos tiveram «génio universalista»? Suponho eu que a razão desta afirmação está no facto de os Gregos terem chegado muito longe no conhecimento de certas leis constantes, comuns a tôda a realidade. Os Gregos mergulharam no conhecimento do universal, isto é, da lei permanente, da fórmula mais válida para todos os sistemas de relações, da explicação mais simples a que obedece a

aparente arbitrariedade dos factos. Ora, tendo os Gregos encontrado a universalidade da lei para além da contingência dos factos, êles entendem-se ainda connosco — e nós entendemo-nos com êles — à distância de séculos. Nós falamos quási a linguagem dêles, quere dizer, falamos, nós e êles, mediante os mesmos nexos, as mesmas associações de idéias. Isto sucede exactamente porque êsses nexos foram muito para além das aparências contingentes, são, digamos, em alto grau *lógicos;* e *logos* significa razão, espírito. Dizer que os Gregos falam lògicamente é dizer que êles exprimem na sua linguagem a ordem do espírito, a inteligibilidade dos factos.

Quando, portanto, alguém afirma que os Gregos possuíram «génio universalista», significa com isso que êles chegaram a exprimir a ordem do *logos* — independentemente dos acidentes variados da sua existência política. O *logos* é o universal. Porquê? Porque fora dêle há só a contingência histórica, o facto avulso, único, irreproduzível e ininteligível: o raio que destruíu o carvalho, ou a expansão mundial das môscas. O *logos*, ou ordem do espírito, é a lei e fórmula dos factos.

Mas acertemos a nossa linguagem. Sejamos *lógicos* até onde possível. Aquilo a que chamamos «Gregos», o facto histórico «Gregos», pertence ao mundo das contingências avulsas. Também os Gregos tiveram a sua expansão territorial, o seu condicionalismo económico-político, e uma longa história que vem até hoje. O *logos* não pertence a êsse mundo, não é específica e contingentemente grego. Admitir o contrário, seria negar tudo o que acima tem sido dito; noutros termos: negar o próprio *logos*. O que nós afirmamos, quando nos referimos à universalidade dos Gregos, é que o conhecimento do universal encontrou um meio especialmente propício entre os Gregos de certa época. O *logos* ardeu mais na Grécia que em Portugal, por exemplo. Suponho que o Sr. Castelo Branco Chaves não quis afirmar outra coisa. Dizer que o *logos* é grego ou que o *logos* é português, ou que o *logos* é grego e não português, seria dizer: o *logos* não existe; só há o mundo contingente e o facto particular.

Parece-me, no entanto, que o artigo do Sr. Castelo Branco Chaves caíu nesta mesma contradição; ou que, pelo menos, a sugere. ¿Que significa, por exemplo, a expressão: «o português não possue génio universalista» (que, julgo, resume a conclusão do seu artigo)?

¿Significa, em primeiro lugar, que há um «génio universalista»? E, em segundo lugar, que êsse «génio» é possuído por certas raças e não é possuído por outras? E, em terceiro lugar, que há raças qualitativamente diferentes: umas que possuem «génio universalista», outras que o não possuem?

Comecemos pela primeira afirmação: «génio universalista». Que significa *génio*? Etimològicamente, esta palavra tem, como se sabe, o sentido de «poder criador». *Génio* (relacionado no latim com *gerare*) é o que, como um *deus*, possue o dom de criar. Ainda hoje se diz ou se lê «o génio do Mal» (entenda-se o *deus do Mal* ou, simplesmente, o *agente do Mal*); «os génios da floresta» (os pequenos deuses da floresta). O *Ariel* de Shakespeare era um génio, invisível, que dava conselhos ao ouvido e inspirava resoluções. Parece-me evidente que o Sr. Castelo Branco Chaves não quis exprimir por esta palavra «génio» o mesmo que Shakespeare pelo seu Ariel; empregou-a, possìvelmente, à falta de outra. Isso não impede que o seu emprêgo seja significativo: denuncia a concepção, não muito precisa, de um ser criador e activo, manancial de universalismo, existente no seio das raças. E esta concepção assim expressa por um têrmo de significado mitológico é, evidentemente, a negação de qualquer atitude lógica, do próprio *logos*. Se eu disser que o *logos* é a lei, e a lei exprime a relação (a *ratio*); que formular leis é relacionar termos e negar as substâncias criadoras e activas — os *deuses*, os *génios* — não dou, evidentemente, novidade nenhuma, nem sequer levanto a discussão. Todavia, a esta concepção opõe-se a concepção qualitativa, substancialista, mitológica, particularista que a expressão «génio universal» ainda define.

Em segundo lugar: ¿é o «génio universal» possuído por certas raças e não possuído por outras? Não vale a pena repetir a demonstração do absurdo desta idéia — que se evidencia na sua simples enunciação. Ela supõe a aceitação de outro absurdo: o conceito qualitativo de raça — absurdo, creio, porque o *logos* iguala as raças humanas, permite a comunicação universal.

Parece-me, pois, que há no artigo do Sr. Castelo Branco Chaves uma contradição irredutível. Por um lado, o Autor define o *universal* em função do contingente histórico, separando as duas coisas: o universal está nas leis do espírito, mas, por outro lado, afirmando que os Portugueses — que são, como os Gregos, etc., um facto histórico — não trazem dentro de si um «génio universal», confundiu os dois planos que pretendeu distinguir. Assim, fêz o universal solidário com o contingente e avulso; assim, negou a lei pelo facto. Insisto na contradição: ou o *logos* é o universal e, portanto, não é específico de certas raças; ou se é específico de certas raças não é o universal. Ou há a esfera da inteligilidade, a possibilidade de formular leis, ou há, sòmente, factos avulsos, irreproduzíveis, únicos, milagrosos. Ou há a relacionação de termos, a fórmula, ou há, sòmente, génios caprichosos, que se metem repousadamente na Grécia e fogem, não se sabe porquê, das margens do Tejo.

¿Não será, porém, um facto que o *logos* floresceu mais entre os Gregos que entre os Portugueses? Isto pode ser verdadeiro; e assim o creio. Nem todo o condicionalismo político-económico é terra propícia à semente do *logos*. O *logos* é sempre idêntico a si próprio, como o lume que, quando se acende, é sempre lume. Mas, como o lume, nem sempre o *logos* se pode acender.

A história da cultura poderia ser encarada como uma série de tentativas — alguma realizada, quási tôdas frustradas — para acender dentro da vida colectiva o lume do *logos*. Há certas condições históricas mais propícias que outras. Foram, porventura, especialmente propícias, em certo

momento da história da Grécia, e extraordinàriamente adversas em tôda a história dos Portugueses.

Talvez que o próprio facto histórico da expansão mundial (donde certos concluem, simplistamente, o nosso *universalismo*) tenha criado condições que frustraram o acender-se a chama. Há uma estagnação na vida mental portuguesa a partir da segunda metade do século XVI:

> «*Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho*
> *Destemperada, e a voz enrouquecida,*
> *E não do canto, mas de ver que venho*
> *Cantar a gente surda e endurecida.*
> *O favor com que mais se acende o engenho*
> *Não no dá a pátria, não, que está metida*
> *No gôsto da cobiça e na rudeza*
> *De uma austera, apagada e vil tristeza.*»

¿Quem sabe se muitas sementes não foram então destruídas? Há lume de *logos* na poesia de Camões — não na epopeia, à qual me parece bem cabida a observação de Castelo Branco Chaves — mas na lírica, onde precisamente se evidencia aquela «resistência interior» que «dá a individualidade inconfundível», «aquêle dramatismo que provoca o desajuste entre o que permanentemente se é e tudo o que vai sendo a fantasmagoria da vida». E Camões acendeu a sua chama na de outros, porventura menos pujante. O sentimento da unidade e multiplicidade simultâneas do ser é o fundo da poesia de Bernardim Ribeiro, se não estou em êrro (como o será, mais tarde, da de Fernando Pessoa). Todavia êste sentimento das antinomias conduziu sabe-se a quê: — a um jôgo de paradoxos verbais nos poetas do século XVII. Deixou de se sentir a antítese real, lógica, e chegou-se à pura antítese verbal.

Talvez noutros domínios pudesse fazer-se a mesma observação. João de Barros e o seu continuador Couto têm, possìvelmente, em certo grau, a noção da seqüência e causalidade históricas; da pequena influência do indivíduo contingente (outro *génio*, outro *deus* criado pela imaginação primitiva; exemplo: o infante D. Henrique) na tessitura dos acontecimentos; da interdependência entre certas condições históricas e certos resultados. Mas como esta noção aparece associada, ainda, a uma crença na missão providencial dos Portugueses, os homens do século XVII deixaram-se escorregar por aqui até chegarem a uma historiografia (Fr. Bernardo de Brito, etc.) reveladora de uma inacreditável inconsciência crítica e moral. Uma prosa quási perfeita serviu então para dar expressão a um curioso estado de infantilidade mental — tanto mais curioso quando é certo que no século anterior um grupo de intelectuais portugueses (Duarte Pacheco, Garcia da Horta, Camões, etc.) tinha insinuado uma atitude de dúvida metódica em relação às autoridades admitidas.

O século XVII português oferece-nos o espectáculo de uma cultura frustrada, vazia de experiência e de intelecto, em que as palavras chamam as palavras: uma espécie de delírio manso, calmo, convicto, incorrigível e fixo. Quem quer que pôde abarcar no seu conjunto a actividade mental do Padre António Vieira não pode deixar de pasmar com o incrível dispêndio de argúcia, dialéctica e energia na demonstração de chinesices, como as profecias do Bandarra, ou a profecia do casamento da Raínha D. Maria Francisca com o Regente D. Pedro, seu cunhado, no *Cântico dos Cânticos* [1]. Ora, se bem observarmos, um estado colectivo precede Vieira e o século XVII: — o Sebastianismo.

E ¿que vem a ser o Sebastianismo? Note-se bem: é a esperança num milagre (que não veio, afinal...) salvador; a desesperança nas próprias fôrças, na própria habilidade e na própria razão; a convicção de que pro-

[1] *Sermão histórico e panegírico nos anos da Raínha Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia.*

blemas não se resolvem por meios humanos e lógicos; de que não há uma razão dentro das coisas, mas ùnicamente acasos, milagres. Dir-se-ia que o Português desiste de pensar e que o lume do *logos* o abandonou completamente. Então, no meio dêste mundo alógico e milagroso por êle criado, Ulisses atravessou as portas de Hércules, e veio sossegadamente aportar ao estuário do Tejo, terra fresca e agradável, onde se esqueceu da fiel Penélope, e fundou uma cidade: é assim que, com tôda a sisudez, Bernardo de Brito narra a fundação da cidade de Lisboa. E compreende-se, neste mundo donde o *logos* se ausentou, que um herói homérico, filho de uma deusa pagã, se encontre assim envolvido na história autêntica de um povo por cuja sorte se interessará Cristo em pessoa, transformado em dispensador de milagres (exactamente como o Júpiter de Homero).

Ora êste estado colectivo a que chamei Sebastianismo teve, ao que parece, causas históricas determináveis, que estão na base da frustração da actividade a cujos primeiros resultados assistia o século XVI:

> «... *a rudeza*
> *De uma austera, apagada e vil tristeza.*»

Êle é o prefácio da *Monarquia Lusitana* e dos *Sermões* de Vieira.

Eis um caso em que as condições históricas parecem ter malogrado o esfôrço de um grupo colectivo para, indo além dos acidentes geográficos e romanescos, encontrar uma fórmula universal na vida psicológica, ou no mundo físico. Acaso a história se repetiu. Condições contingentes e ocasionais, que nada têm que ver com a própria coisa, devem ter levado a preferir à *Mensagem*, em certo concurso de poesia (1934), certo livro de versos hoje esquecido.

Quais foram essas condições? De que maneira se entreteceram? Como desatá-las ou remediá-las? Eis uma série de problemas que é possível propor de maneira inteligível. Um tecido de nexos a que se pode achar a lei. Esta atitude contradiz a daqueles que afirmam: — «Há dentro do Português

um *génio* universalista, que os torna um povo superior a êste ou àquele, e tal, etc.». E também contradiz, evidentemente, os que, colocados no pólo oposto, declaram: — «O Português não possue *génio* universalista».

Os que dizem uma ou outra das duas coisas negam o *logos* ou não o reconhecem por momentos; como os Hebreus que, supondo-se o povo eleito de Deus, negavam uma outra idéia de Deus, mais universal e mais lógica que a sua.

Negando (é o ponto de vista que nos interessa agora) a existência de um «génio» universalista no seio do povo português, vamos cair numa espécie de Sebastianismo com o sinal contrário. Agora, o D. Sebastião falta-nos, e caímos na escuridão irremediável. Escuridão irremediável, digo, porque um povo que nunca atinge a expressão do universal é coisa nenhuma, matéria inorgânica, sombra: é o *logos* quem alumia o mundo e torna possível conhecê-lo.

Condições variadas têm levado até hoje os Portugueses a naufragarem numa ou noutra forma de Sebastianismo, e a desistirem de levar até o fim uma atitude crítica, isto é, uma atitude que dispense todos os *D. Sebastiões*, todos os *deuses*, todos os *génios* — a única atitude indomàvelmente humana, de iniciativa. O Português é, como qualquer outro povo, o resultado de uma conjugação de elementos, uma relação, um cruzamento de fios numa rêde. O *logos*, o *universal*, a *inteligibilidade* (três maneiras de dizer a mesma coisa) consiste em que êsse enredamento se torna compreensível e destrinçável. Se desistimos de o compreender, inventamos um D. Sebastião ou um absoluto, que simplesmente suprime o problema, negando a inteligibilidade das coisas.

E parece-me que, em contradição consigo mesmo, foi isto que fêz o Sr. Castelo Branco Chaves. Partindo da idéia de que há uma inteligibilidade das coisas (o mundo da universalidade), nega paradoxalmente a inteligibilidade do caso português e, no lugar de uma explicação, inventa para êle um mito, uma divindade, um D. Sebastião negativo. A eficiência

dos sebastianismos é sempre a mesma, como é sempre o mesmo o seu vício lógico: lògicamente, desiste-se da atitude crítica inventando um mito; pràticamente, desiste-se da iniciativa repousando no mesmo mito.

¿Quere isto dizer que eu afirmo, contra o Sr. Castelo Branco Chaves, a existência de um génio universalista português? Outro mito! Outro D. Sebastião! Não afirmo nem nego nada disto. Quero dizer apenas o seguinte: o mundo é uma coisa inteligível, um sistema de relações; a inteligibilidade é a universalidade das leis; e, sob pena de negar a própria inteligibilidade, a própria universalidade, eu não posso desistir de encontrar uma explicação para tôdas as coisas, não posso negar, num caso particular, a inteligibilidade universal; e também não posso pôr limites à minha iniciativa, que a inteligibilidade torna possível. Apenas digo que os portugueses não podem ser um recanto escuro, uma falha na inteligibilidade do universo, e denuncio como insuficientemente lógica e insuficientemente humana qualquer doutrina que o afirme.

Pôsto isto, apenas tenho a agradecer ao Sr. Castelo Branco Chaves o prazer que me deu o seu artigo, pela lucidez que me permitiu, baseando-me em parte dêle, contestar a outra parte, e também pela coragem com que, deixando na insignificância do seu sossêgo as ridículas circunstanciazinhas acessórias, pôs o problema do universalismo do povo português.

SENHOR, EU AMO

Senhor, eu amo apaixonadamente as vossas criaturas

O mar e o sol, a terra e as flores

Aquilo que foi criado e aquilo que não conheço

O vento das montanhas e o fumo dos cigarros

O sôpro duma vida e o hálito da morte.

Senhor, eu amo tudo; o céu e o inferno

O bem e o mal, a graça e o pecado

E amo porque sou

E porque vejo e oiço, e quero e tenho braços

E já não tenho amor.

Janeiro de 1944

DIA CLARO

Sol alto, manhã, o mar imenso
O silêncio claro das almas descobertas
Uma onda rolando que cresce
Um invisível nó que se desata.

Um momento que foi
Um abraço quente que se perdeu aquém
Um segrêdo que se quebrou em falas
Um amor que se tornou promessa.

E o soluço lento e triste da ramagem
Batida pelo vento
Contou mais uma vez a tôda a gente
O romance de amor que se desfez em gestos.

Julho de 1944

POEMA DE AMOR

Trazes em ti o milagre de mil dons
A luz inebriante dos dias plenos
E a sombra clara das noites luarentas.
Trazes o murmúrio dos bosques
O rugido rolante do mar
O cinzento esfumado das montanhas.
Tu és.
E passas num momento pleno de dança
Num silêncio ritmado e túmido
De promessas harmoniosas, infinitas.
Tens o amor vibrando no teu sangue
Cantando na teoria pura dos teus gestos
Murmurando a oração secreta dos teus lábios.
És a vida.
A vida plena fantástica ignorada
No mistério das coisas
A vida estuante do desejo
A vida secreta das rezas solitárias
A vida incrível dos dias de batalha.

Julho de 1944

PAINEL

O segrêdo do Mar foi o segrêdo das faces
E a fôrça do vento o arado das rugas.
Os olhos descobriram estrêlas
As mãos abraçaram abismos
E tiveram a nobreza infinita de ser calmas.

O tempo foi e a legenda veio.
As areias ficaram
Segredando baixo às ondas
A saüdade do sangue rútilo e fecundo.

As cruzes caíram
Mas as rochas ficaram cantando
No encantamento mágico
Do Sinal
E todo o mundo ficou trespassado de certezas
Rasgado de verdades
Impresso de sonhos e mistérios.

Agôsto de 1944

É A HORA DA FESTA

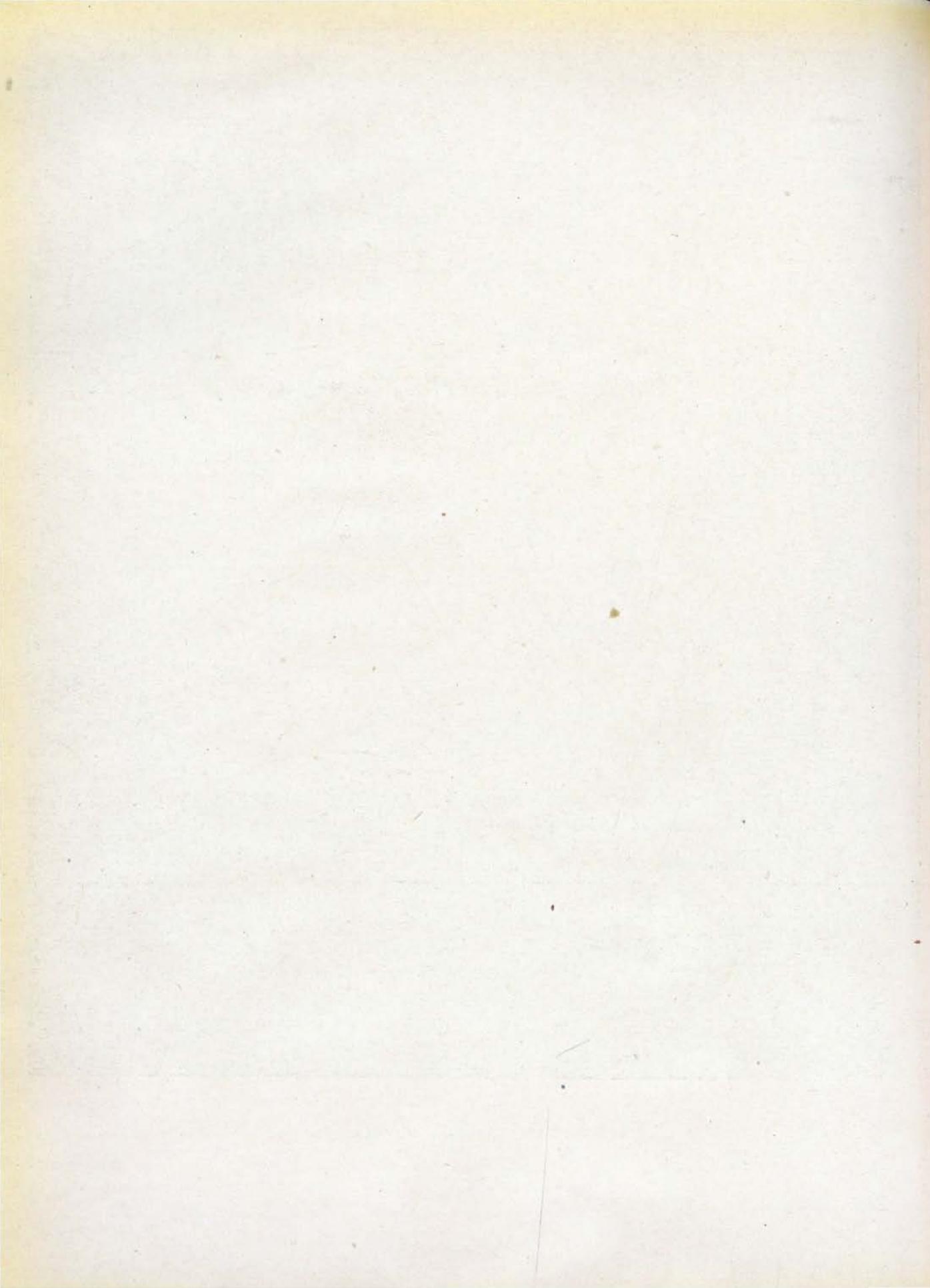
Ouve, Amor
Deixa vir o silêncio
Prenhe de canções maravilhosas.
Chama a noite
Salpicada de rútilas flores.

É a hora da Festa
Da Festa incrível, única, ruïdosa
E silente.

Festa em que as coisas profundas
Vão falar
E derramar pelo mundo
A claridade deslumbrante do mistério.

Agôsto de 1944

MIGUEL DALTE

Cícero Dias. Óleo.

ARTISTAS BRASILEIROS

O PINTOR CÍCERO DIAS

por

DIOGO DE MACEDO

SENTIR pintura!

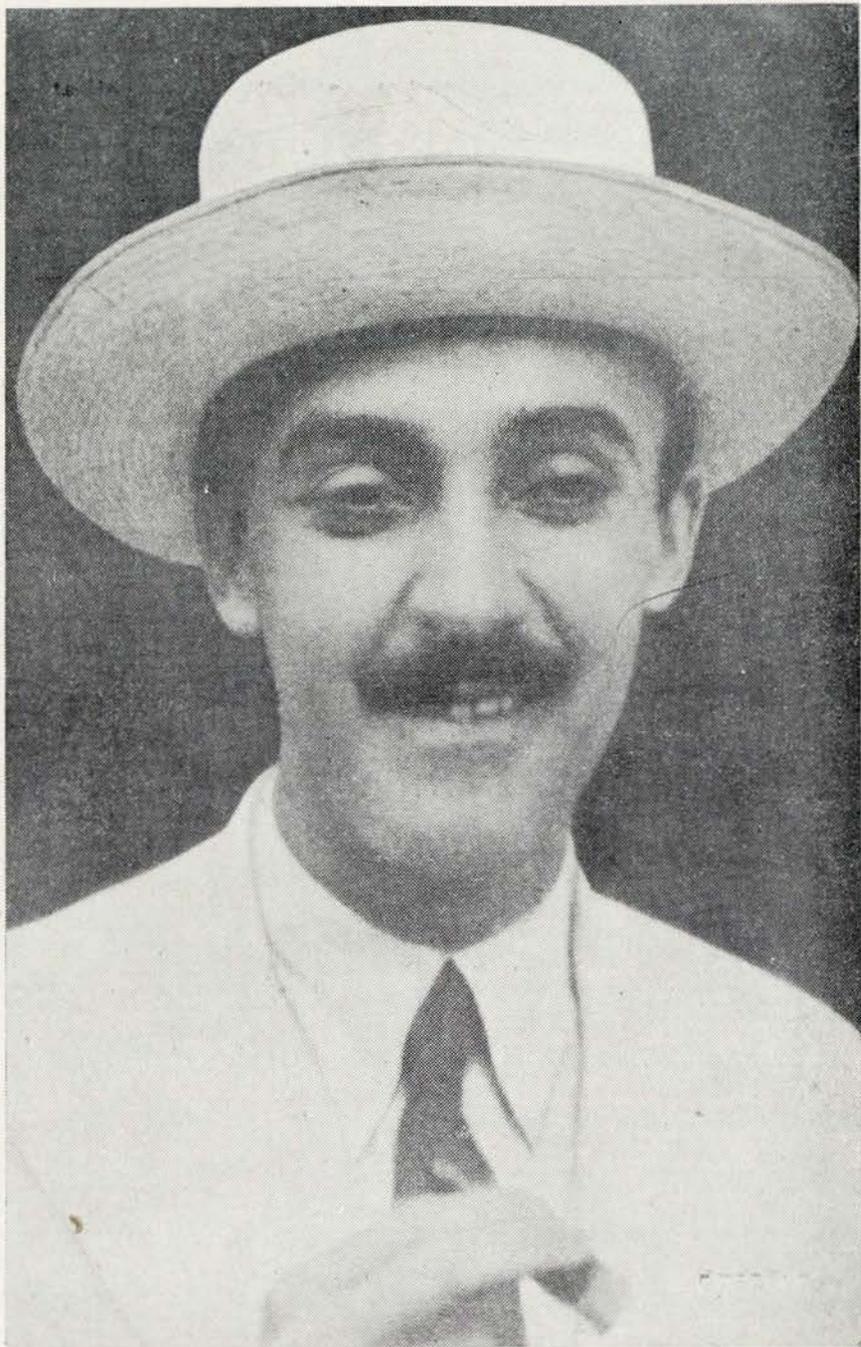
Os quadros de Cícero Dias não se vêem sòmente; ouvem-se também. A sua luz tem vibrações de distância — de várias distâncias — de uma evocação musical no espaço e de um sonho admiràvelmente infantil, que reflectem dentro de nós, na nossa projecção sensorial, sonoridades imprevistas de cantigas, as quais,

como caixa de brinquedos novos, nos embalam os sentidos sossegados, que julgaríamos perdidos desde que deixássemos aparentemente de ser crianças.

É uma arte que se goza, como uma nova expressão da própria Arte. Têm perfume, aquelas côres; têm som, aquelas harmonias. São saüdades exóticas que se respiram, se anseiam, se escutam... Poesias calmas em delírios de luz... Naturezas-vivas a brincar com as naturezas-mortas dos pintores visuais...

Sentir pintura é bom!

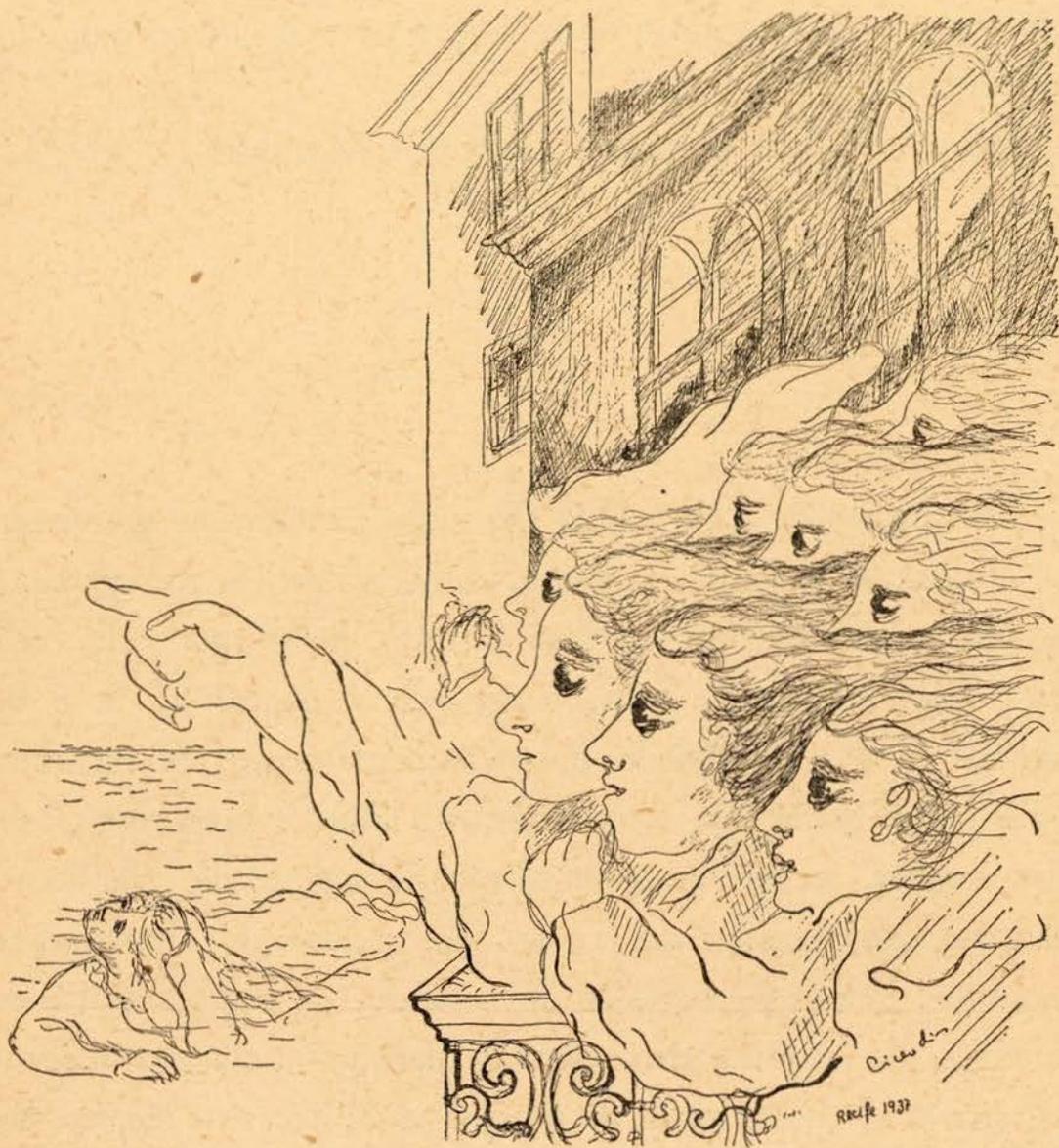
*

A saüdade de um pintor brasileiro não é sombria, como a nossa. Não tem razões de idade para isso. É luminosa, saüdável, infantilmente paradoxal, futurista. A ausência, nesse sentimento brasileiro, não é de ontem — é de amanhã. Compõe-se de desejos, de graças ardentes, de novidades virgens. É uma saüdade do desconhecido, não do vivido. Não é de gratidão ao passado; é de confiança no futuro. A saüdade portuguesa tende para um regresso histórico e melancólico; a brasileira é ansiedade pura. Ambas sentimentais, embora, opõem-se nas expressões de glória. O *Encoberto* com duas idades e duas direcções.

Cícero Dias. (1.º Congresso Afro-Brasileiro).
Pernambuco, 1929. Fotografia de Rebelo.

O seu sentido poético, porém, amoroso, espiritual, de isolamento e de sossêgo, acondiciona-o em estreito parentesco. Por isso nos entendemos e nos gostamos. Revive além o que em nós é esmorecimento. É uma alma de luto que renasce em noivado. Estranha Fénix!...

Quem nos dera o resgate de Novos Mundos!

*

Os quadros de Cícero Dias são todos lembranças, revivescências, atmosferas saüdosas do Brasil, audições festivas recriadas pela imaginação. As personagens sem história que surgem ali, como títeres solitários que se bastam em beleza dentro do ar e das molduras da sua intimidade, a evocar pensamentos de meninice, ou aos pares, líricos, em composições de idílio, à beira-mar ou em chãos rosados, sempre num ambiente de serenidade, não têm o extatismo convencional das cenas adormecidas. Os movimentos fixaram-se; mas os contrastes do colorido, os jogos simultâneos dos efeitos de uma luz sem ponto de partida ou compromissos de perspectiva, as chapoeiradas de sol que se diluem sem recorte, embora em nuançados tons, os volumes das imagens com as superfícies da paisagem, a vitalidade das expressões totais, enfim, tor-

CÍCERO DIAS: DESENHO. RECIFE, 1937.

Cícero Dias. Óleo.

nam essas telas dinâmicas, vibráteis, magnèticamente agitadas e, por vezes, de sabor religioso, pelo conteúdo de amor que exprimem. À falta de modelados formais possuem o sentido sintético da pintura: técnica e vibração.

Saüdades vivas, maliciosas, apaixonadas! Pintura imprevista!

*

O observador dêstes espectáculos sente, primeiro — e depois pensa. A meditação que ultrapassar a epiderme da arte é fortemente atacada de contentamento aprovativo, de uma comunicação de ternura composta de sorrisos, e de lembranças, em face daquela pintura subtilmente irónica, consciente, sincrónica e edílica. A melhor parte dela, a humana, a sentimental, disfarça-se sob as graças dos coloridos e dos motivos intencionais. ¿Que importa o resto? Desparta-nos.

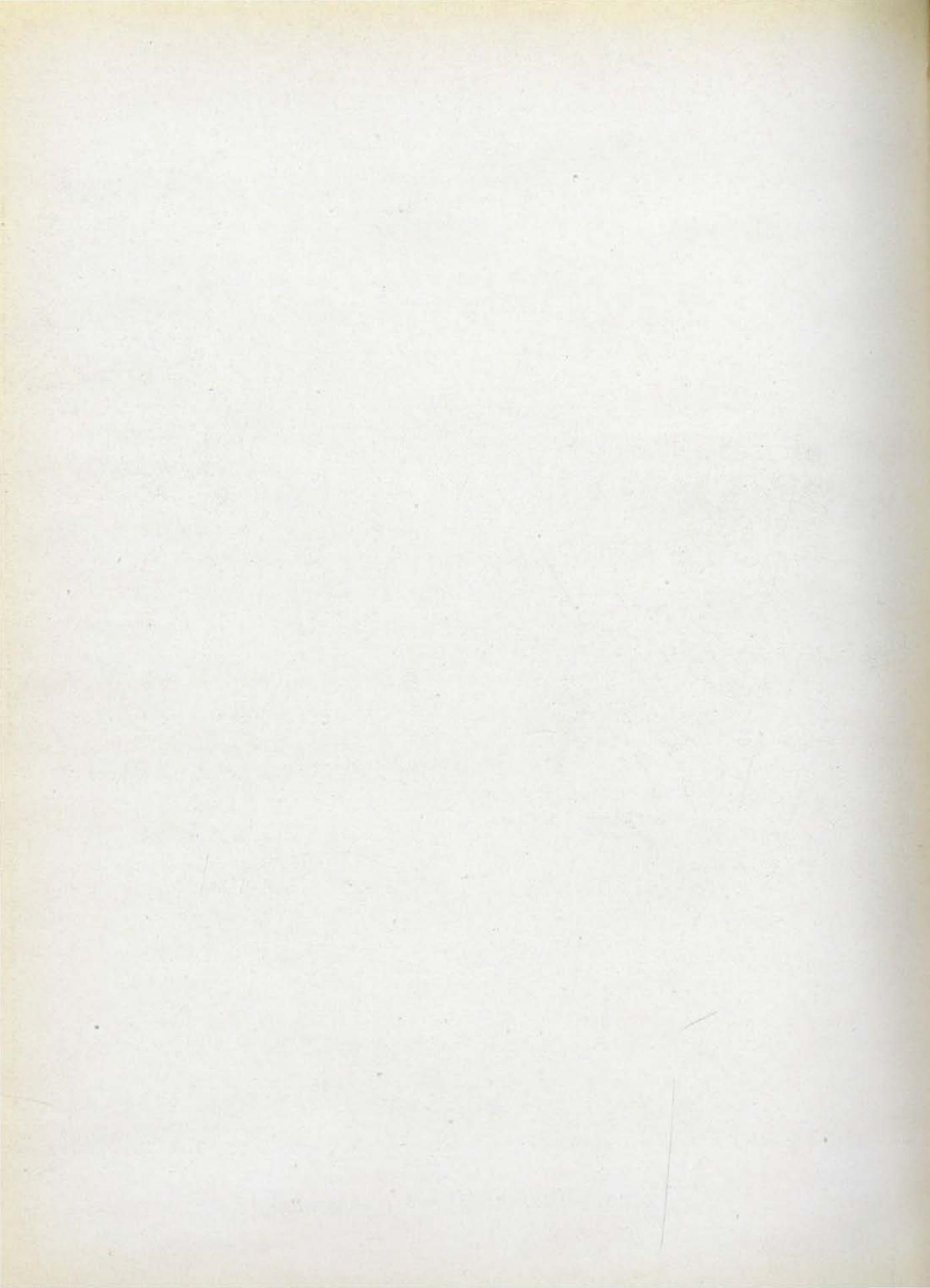
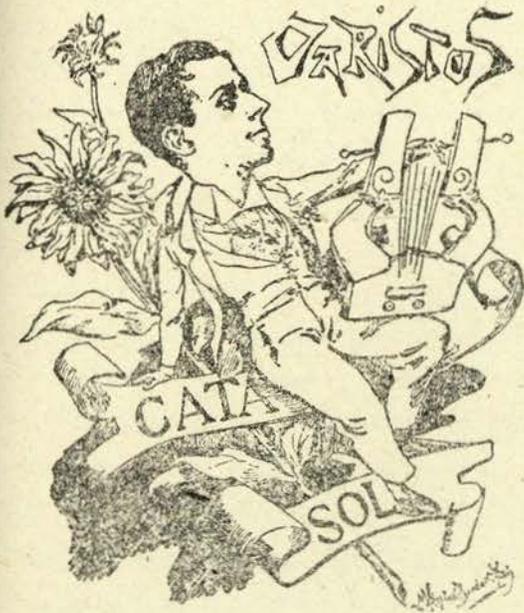
*

Aquela *Família* em cacho, articulada, sòzinha no mundo de um deserto onde deixa um rasto de serpe numa sombra quente de sépia, a marchar entre o céu e a terra para o infinito, como uma

ilusão; aquêle *Moleque músico,* isolado de um «chôro», que confunde os instrumentos porque, como um poeta, tem a música em redor de si e em si próprio; aquela *Menina loira* que leva, com as suas quimeras, a paisagem tropical do sertão, batida por um vento tempestuoso que ela escuta, como orquestra de desejos; aqueloutra *Menina sentada no chão,* pasmada de atitude, orientalizada, exuberante de sugestões sensuais; aquêle *Chapéu de palha,* fútil e resplandecente, como um «puding», mas que é um sol em flor sôbre um sorriso brejeiro que não agüenta com tão misteriosa carga; aquêle *Caçador* integrado na caça e na ascensão do vôo, como uma auto-biografia; aquêles perfis constantes, sismáticos e sistemáticos, duplicados nas faces da própria imagem, para se completarem; aquelas *Meninas à janela,* meninas dos olhos das casas e de além das casas, no sonho; aquêle *Idílio* suspenso na luz... tudo páginas de memórias com censuras de cronista saüdoso do que está para ser porque já foi, mas não completamente, como a fantasia exige.

Tôda a pintura de Cícero Dias dá gôsto vê-la, pela inquietação pessoal do artista, que é como a do Sol que pinta sem se importar com as doutrinas dos mestres na classe e na história — embora Cícero saiba muito bem a história da classe.

Arte sensacional! Fascinação! Sentido virgem da Pintura!

Cícero Dias. «Minho». Aguarela

Desenho de M. Gustavo Bordalo Pinheiro

Eugénio de Castro

Entre olivais de Coimbra e à vista de pinheiros que escondem a Quinta do Cidral, lembro pela terceira vez Eugénio de Castro depois que êle dali saíu para morrer. Da primeira, no cemitério da Conchada, onde ficou — falei por contágio oratório e piedoso impulso. Era talvez preciso lembrar ali, àquele punhado de pessoas, o feliz contraste entre uma obra opulenta e pagã e um fim cristão e humilde.

O poeta de *Oaristos* («silva esotérica, para raros apenas») sepultava-se também acompanhado de raros. Mas, agora, não eram os raros por estesia, de licorne bordado na gualdrapa e de cata-sol no pensamento. Ali eram os raros no respeito humano, os vizinhos que levam o vizinho à última morada. E, como num autêntico saïmento, havia-os de tôdas as condições.

Já se sabe: Eugénio de Castro foi um poeta e, acima de tudo, um artista. Não houve em Portugal maior escritor de versos. Pela mestria verbal sempre pronta e indiferente ao sim ou ao não das Musas, lembra o Bocage das longas odes e epístolas, o grande notário arcádico do discurso métrico. Mais fecundo do que êle, só Filinto; e talvez Castilho. Mas Castilho é muito mais parente de Eugénio de Castro pelo gôsto e dom da fábula poética, do que pela fecundidade.

Nos seus anos de maturidade e de declínio (*Descendo a Encosta*), Eugénio de Castro, de sorriso nos lábios para o que considerava as suas próprias excentricidades e verduras de moço fabricante de oaristos, de horas e de silvas, tentou a rehabilitação de Castilho, refugado para o canto das aparas de flores artificiais por um excesso de partido tomado pelas gerações post-românticas a favor da questão coimbrã. Essa atitude do antigo *leader* dos esteticismos de 1890 dava-lhe, enfim, coerência com o seu temperamento verdadeiro, que era, como o de Castilho, o de um grande letrado cheio de virtuosidade e de equilíbrio, respigador de temas bíblicos, orientais, gregos, medievais,

exóticos, para os tratar com tôdas as conveniências silábicas e com uma nobre e íntima delícia.

*

O Simbolismo foi, para Eugénio de Castro, uma aventura e uma intriga vividas na mocidade, com o saüdável desplante de quem faz uma boa partida ao próximo. Êsse próximo literário vivia mal a comédia da arte; vestia-se por velhos figurinos.

Para Eugénio de Castro, realmente, o movimento poético francês triunfante à data da sua oarística estreia (de *Jesus de Nazaré* a *Horas Tristes* só publicara *Juvenília*), foi sobretudo uma moda, no bom sentido da palavra: um grande código de maneiras poéticas que convinha seguir e acatar. Não que a poesia e a arte não fôssem naturais em Eugénio de Castro, verdadeiros imperativos do seu espírito, íntimos sinais da sua vida. Mas porque, sendo-o, eram-no sob a forma de regalos, divertimentos, e portanto coisas até certo ponto externas, e, assim, susceptíveis de orientação diversa e voluntária.

Êste é o artista em quem a matéria-prima e a factura mandam muito mais que a inspiração. Êste é o poeta em quem a pancada do diapasão precede o cântico. A sua técnica vária e poderosa transfigura-se, nos seus melhores momentos, em autêntica musa. A ancila faz-se dea em casa do poeta pagão baptizado, Horácio das ínsuas do Campo com suas rosas de Anacreonte.

Contemporâneo de António Nobre e seu rival na guerra estimulante e surda das capelas coimbrãs de 1890 (*Boémia Nova* e *Insubmissos*), Eugénio de Castro manteve sempre uma discreta reserva diante da reputação do poeta do *Só*. Êsse delicado afastamento, afinal tão humano, deve ter nascido principalmente da astral emulação do artista consumado, que vê o vizinho poeta escolhido para a morte pelos deuses, de fronte enverdecida, feito orago dos moços que chegam à vida triste e com uma admiração disponível e absorvente como uns amores.

Porque Eugénio de Castro, quando pensasse duas vezes na sua vocação, ficaria bem tranqüilo; — tranqüilo daquela tranqüilidade que foi a flor da sua vida: o seu inofensivo egoísmo, desentranhado afinal em mil extremos caseiros; aquela sua inalterável bonomia cortês; aquela voz digna e grave que um sorriso indulgente e lúcido humanizava. Êle não nascera para ser o poeta puro que ilumina a terra e desaparece. Nem António Nobre, rapaz do seu tempo; nem Verlaine, deus das suas aras; nem aquêle jovem poeta alemão, chamado Reiner Maria Rilke, que lhe escreveu uma vez preguntando-lhe quanto era que a revista internacional *Arte* (revista internacional na rua das Covas! oh milagre dos moços afoitos e dóceis ao sôpro do espírito!) dava por um poema ou por um artigo, — nenhum dêsses era a medida do seu destino de artista.

Mas todos quantos foram grandes pelas letras e conheceram os seus segredos, êsses chamam Eugénio de Castro para a sua ilustre companhia. Aí está êle muito bem. Por isso os capelos de Lião e de Estrasburgo, o chapéu armado da Academia do Duque de

Lafões, as vénias e láureas daqui e de acolá lhe ficavam sempre bem. Êle foi o poeta eminentemente social, acadèmicamente perfeito, — o que o não impediu de ser o poeta autêntico e quási sem esfôrço de *Constança*.

O que nas Letras há de nobre e de decorativo, o que as faz Belas Letras, foi servido senhorilmente por êsse fidalgo de Coimbra, parente de Cândido Lusitano pelos Freires da Quinta da Tapada, neto de Desembargador, filho de Lente, Lente êle mesmo, — não como Valéry no Colégio de França, especulando subtilmente sôbre os mistérios da Poesia e do Ritmo, mas Lente como se era lente à hora de Prima em Coimbra, com a diferença de que agora Eugénio de Castro lia pausadamente o seu Corneille e o seu Musset, em vez de uma assentada de cânones...

Há um aspecto da obra dêste poeta que ainda não foi acentuado: o seu sólido estilo narrativo, que o conduzia naturalmente ao drama lírico, à fábula trágica, ao diálogo: — enfim, aos géneros de ficção. O tema do filho pródigo, o de Hermafrodita, a nereide de Harlém na sua tumba de vidro, Polícrates com seu anel, Belkiss e o caminho de açucenas que Zofesamim semeara da câmara dela à do Rei, — quanta carne de mito na obra de Eugénio de Castro! E, se nem sempre os seus contos poéticos nos abalam, sempre nos encantam, não só no voluptuoso ardor que o poeta gasta a enfeitá-los, mas até em não sei que consciente *gaucherie* e pêso dos ritmos de Eugénio de Castro, os seus ritmos «descendo a encosta», já poeta velho e melancòlicamente vergado sob loiros que estendiam às vezes seu ramo de cicuta inadvertidamente colhida no seu grande horto de Horácio.

VITORINO NEMÉSIO

Cartas inéditas de Sousa Viterbo

A FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Lisboa, 3-7-89.

Meu bom amigo:

Como tem passado? Êste calor esmaga-me. Quero-me sentar à banca a escrever, mas sinto-me sem fôrças. Estiro-me na cama a ler, mas a vista fatiga-se e os olhos começam a doer. Como é triste e desesperante a velhice antecipada!

Tenho-me regalado com a leitura do seu trabalho e breve conto escrever sôbre êle. Desculpe-me todavia de o prevenir de um êrro que acabo de encontrar nêle e que o meu amigo se deve apressar de qualquer forma em rectificar. É a páginas 153. Suponho que foi o J.[e] da Fonseca que o enganou. A primeira gramática portuguesa que se conhece publicada é a de Fernão d'Olivr.[a], cuja 1.[a] edição é de 1536. A de João de Barros só saíu à luz 4 anos depois, em MDXL. É curioso que o J.[o] de Barros se preza de ter composto a primeira arte gramatical. Pode verificar isto no Inocêncio. ¿Não valeria a pena escrever uma carta publicada em qualquer jornal a desfazer êste engano, antes que o note qualquer crítico *enragé?*

Peço-lhe mil desculpas desta advertência,

Ainda não li o artigo do *Dia*, mas vejo que é um *specimen* de delicadeza. Os sabios da nossa terra entendem q̃ a melhor maneira de ostentar a sua sabedoria é chammar ignorantes aos outros. Eu de ha muito que me resignei a tirar de mim proprio a unica satisfação aos meus insignificantes trabalhos litterarios. Tanto me interessa o elogio como o insulto. Ás vezes este ainda é mais p.ª agradecer, porq̃ é prova de maledicencia e de inveja. Os mediocres são os mais incensados e quando eu vejo os idolos de barro envoltos nas perfumadas nuvens do incenso adulatorio, quasi que me sinto estatua de oiro e estatua de verdadeiro Deus.

Os meus affectuosos cumprimentos a sua bondosa esposa e interessantes filhos

Seu am.º e adm.or sincero

Sousa Viterbo

L.ª 20/7/89

Fac-simile *de uma carta de Sousa Viterbo a Francisco Gomes de Amorim*

filha de sincera amizade que lhe consagra, e disponha sempre de quem é

Seu am.º dedicado e adm.ºr sincero

SOUSA VITERBO

Meu caro amigo:

Ainda não li o artigo do *Dia*, mas vejo que é um *specimen* de delicadeza. Os sábios da nossa terra entendem que a melhor maneira de ostentar a sua sabedoria é chamar ignorantes aos outros. Eu de há muito que me resignei a tirar de mim próprio a única satisfação aos meus insignificantes trabalhos literários. Tanto me interessa o elogio como o insulto. Às vezes êste ainda é mais para agradecer, porque é prova de maledicência e de inveja. Os medíocres são os mais incensados, e quando eu vejo os ídolos de barro envoltos nas perfumadas nuvens do incenso adulatório, quási que me sinto estátua de oiro e estátua de verdadeiro deus.

Os meus afectuosos cumprimentos à sua bondosa espôsa e interessantes filhas.

Seu am.º e adm.ºr sincero

SOUSA VITERBO

Lisboa, 20-7-89.

NOTA. — *Sousa Viterbo foi um dos mais notáveis investigadores portugueses dos tempos modernos. A verdadeira importância que teve a obra do erudito pesquisador de arquivos, só pode avaliá-la quem estuda a história pátria, para a qual êle forneceu, com dedicação inexcedível e probidade exemplar, os alicerces fundamentais dos testemunhos autênticos e coevos dos factos.*

Se considerarmos que a História é feita com documentos e que há milhares e milhares de manuscritos antigos ignorados e esquecidos nos nossos arquivos; que a busca e a revelação dêsses elementos indispensáveis de estudo são a primeira coisa que se impõe fazer, antes de se elaborarem as sínteses históricas e as especulações pseudo-críticas, reconhecer-se-á que o programa de trabalho generoso e obscuro que Sousa Viterbo empreendeu e apaixonadamente realizou é, no ponto de vista eurístico, de importância e significado primordiais.

Os subsídios que forneceu, devidamente comentados, constituem para a história da Nação, política e social, das navegações e dos descobrimentos, da Ciência e das Artes, da Medicina, da Etnografia, da Filologia e da Arqueologia, da Literatura e das Artes Plásticas, eruditas e populares, industriais e caseiras, o mais importante monumento de erudição que, no seu género, possuímos.

Se os princípios do método histórico evoluíram e, por conseguinte, se a obra valiosíssima de Viterbo, enquadrada num sistema mais moderno e perfeito, pudesse ainda ser mais útil, o que é fora de dúvida, é que são do mais alto valor os seus inventários, e de absoluta confiança o critério orientador da crítica interna e externa dos documentos que pacientemente reüniu e publicou.

E se para chegarmos ao conhecimento tanto quanto possível exacto do facto passado, temos de considerar o documento como ponto de partida, é realmente de estranhar que o exemplo de Sousa Viterbo e os benefícios incalculáveis da sua obra não tivessem provocado, até hoje, a criação de brigadas permanentes de investigadores subsidiados pelo Estado, cuja missão consistiria em desenterrar dos arquivos manuscritos com que se organizariam corpos cronológicos, dentro de um sistema geral, e de que os elementos componentes seriam classificados dentro de vários índices especiais e metódicos.

Viterbo, com a sua dedicação, persistência e meticulosa probidade, é a figura de trabalhador erudito que terá de se invocar quando fôr levada a efeito em Portugal essa

obra de investigação arquivística, vasta e contínua, certamente fecunda para o património espiritual da Nação, que deve iniciar-se, e quanto antes.

São publicadas agora, pela primeira vez, duas cartas que Sousa Viterbo dirigiu ao escritor Francisco Gomes de Amorim.

Na primeira, datada de 3 de Julho de 1889, Viterbo lamenta-se amargamente do seu estado de saúde.

Apenas com quarenta e quatro anos de idade (!), mas já enfraquecido, abatido pelas canseiras de uma vida de preocupações e de trabalho intenso, o insigne investigador encontrava-se, então, a oito anos da doença — atáxia da medula — que depois foi progredindo, lhe imobilizou os membros e acabou por vitimá-lo, em Dezembro de 1910.

E queixa-se da vista, que também oito anos depois, e pela mesma causa, perdia para sempre, mergulhando-o na mais dolorosa angústia.

O trabalho de Gomes de Amorim a que Viterbo se refere, é a edição crítica e anotada de Os Lusíadas de Camões, *em dois volumes, publicada nesse mesmo ano de 1889. E o êrro que denuncia no primeiro volume, a pp. 153 do prefácio, está onde Gomes de Amorim diz: «A arte da grammatica portugueza de João de Barros foi publicada em 1539; seguiu-se-lhe a de Fernão de Oliveira, em 1552; e só muito mais tarde (1619) saiu à luz o* Metodo Grammatical *de Amaro de Reboredo».*

A indicação de Viterbo não esclarece, porém, inteiramente o caso.

A primeira gramática portuguesa conhecida é, efectivamente, a de Fernão d'Oliveira, que no final diz: «Acabouse demprimir esta primeira anotação da lingua Portuguesa. por mando do muy manifico senhor dom Fernando Dalmada. em Lixbõa. ẽ casa de Germão Galharde a xxvij dias do mes de Janeyro de mil e q̃nhẽtos e trinta e seis annos de nossa saluaçam.»

Quatro anos depois saíu, de facto, em Lisboa, da casa de Luís Rodrigues, livreiro, a Grammatica da lingua Portuguesa *de João de Barros. Mas no ano anterior, isto é, em 1539, já o mesmo editor publicara a* Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da santa mádre igreja, *a que chamaram* Cartilha *de João de Barros.*

No prefácio da segunda edição da Gramática *de Fernão d'Oliveira, publicada no Pôrto em 1871, por diligências e trabalho do Visconde d'Azeredo e Tito de Noronha, aludindo ao caso, omite-se também referência à* Cartilha *de 1539.*

Na segunda carta, datada de 20 de Julho do mesmo ano (que se reproduz em fac-simile *junto destas linhas), Sousa Viterbo refere-se exclusivamente à crítica literária de J. Leite de Vasconcelos, publicada no jornal* O Dia *de 18 seguinte, acêrca da edição de* Os Lusíadas de Camões *prefaciada e anotada por Gomes de Amorim.*

*Leite de Vasconcelos, atacando a modernização da linguagem camoniana, defende o bom princípio, quando diz: «*Os Lusíadas *são um poema de todos os tempos para nós portugueses, mas na idéia, porque palpita ali a alma da nossa nacionalidade; quanto à língua, são ùnicamente uma obra do século* XVI; *e será tão extraordinário, tão erróneo, tão ridículo substituir as expressões antigas pelas modernas, como por exemplo fazer representar um auto de Gil Vicente com personagens do século* XIX *vestidos pelos últimos figurinos de Paris.* [...] *Querer modernizar uma obra antiga é um absurdo, apesar de tal princípio ser quási constantemente seguido pelos autores portugueses que fazem edições de obras clássicas.»*

Era a época. Leite de Vasconcelos e Sousa Viterbo viam mais para além das idéias correntes entre nós, no seu tempo.

Por isso, lido o trabalho excelente de Leite de Vasconcelos, acêrca da edição de Gomes de Amorim, chega-se à conclusão de que as palavras de Viterbo foram certamente ditadas, menos pelo espírito probo do historiador, do que pelo coração sensível e pela alma generosa do confrade e do amigo.

LUÍS REIS SANTOS

Faculdade de Filologia

Quando fôr opinião comum a proposição de que o povo português tem de ser, além de povo civilizado, um povo civilizador; quando, superado o pessimismo que resulta de considerar Portugal uma província cuja capital se encontra noutro ponto da Europa, o povo português readmitir que lhe cumpre uma missão universal; quando os problemas nacionais forem estudados não só por método comparativo com os problemas estrangeiros, mas, também, com o método de subordinação a um fim que transcende os interêsses do homem de aqui e de agora – *haverá então, para as gerações seguintes, o que se possa denominar cultura portuguesa.*

Encontra-se, por enquanto, desfigurada e desprestigiada a filologia. Não existe, em Portugal, uma Faculdade especìficamente de Filologia. Há apenas Faculdades de Letras aglomerando estudos vários que recìprocamente se adulteram: — a filologia, a filosofia, a história e até a geografia, ao lado de outros estudos que, embora subsidiários e coadjuvantes, aspiram ao título, hoje fàcilmente concedido, de ciências autónomas.

«Letras são tretas», diz-se vulgarmente; e êste dito teve já a consagração do escol, quando alguns escritores, ou letrados, compreendendo bem a anomalia universitária, se opuseram à multiplicação excessiva dessas escolas heterogéneas.

É sintoma alarmante de debilidade mental entre os portugueses o facto de se tolerar, contudo, a inexpressiva designação de letras *para indeterminados estudos e actividades, quando se cobre de desdém ou de ridículo a* filologia *e os seus verdadeiros cultores.*

Admitem uns a existência da Faculdade das Letras, porque também há, em França, a Faculté des Lettres; *outros propõem que se adopte a designação de* Faculdade de Filosofia e Letras, *mais complexa ainda, mas igualmente transcrita do padrão estrangeiro; nenhuns preconizam a constituïção de uma escola universitária para a completa e digna formação do filólogo.*

Julga o vulgo — e êste juízo do vulgo é acolhido até por teorizadores da reforma do ensino universitário — que a filologia consiste no mero estudo das línguas, mortas ou vivas, segundo uma tendência predominantemente analítica que se detém perante os inertes elementos gramaticais. As respeitáveis figuras

do jornalista Cândido de Figueiredo e do professor Epifânio da Silva Dias ilustram o tipo do filólogo português que continua a apresentar semelhantes exemplares ao mundo contemporâneo. É claro que o escritor autêntico, aquêle que de algum modo é criador de nova expressão e de novo estilo pela virtude secreta da originalidade pensante, marcará uma atitude quási hostil para com o filólogo que se mantém na classificação torturante e dissolvente do idioma registado pela escrita. As Faculdades de Letras oficializam e estabelecem esta oposição: admitem que ao lado de cadeiras de filologia haja cadeiras de literatura, para que numas e noutras se possam sentar os representantes de tendências antagónicas. Subtis expressões de ironia ocultam uma discórdia latente.

A conciliadora verdade é que a filologia não se define no estudo analítico da língua. A filologia percorre tôdas as expressões orais, escritas, ou de outro modo figuradas, em que se afirma o espírito de cada povo. O filólogo estuda a arqueologia, as artes plásticas, o culto, as instituïções políticas, as ciências, a filosofia; o filólogo pretende compreender o logos, *caminha do particular para o total, ou, melhor, para o universal.*

Há, efectivamente, o preconceito de que pelo estudo da língua se encontra a chave da civilização; mas êste preconceito não justifica que o filólogo fique sempre à porta, ou na fronteira, por moroso e difícil que seja o estudo gramatical.

A missão sedentária da filologia é completamente falsa. Estranho é, porém, que o escol português não conceba de outro modo a actividade filológica. Nos séculos em que a Europa Central aperfeiçoou o método analítico de que abusou até às conseqüências dissolventes, o povo português voltava a sua atenção para os povos distantes que procurou compreender, operando segundo os desígnios do espírito universal. ¿Como se explica, senão pelo estranho que é, o retrocesso agora projectado na dimensão espiritual?

A actividade filológica mobiliza simultâneamente uma série de disciplinas auxiliares e exerce-se num plano inclinado de difícil ascensão. Tanto basta para considerar os estudos filológicos de classe universitária e para justificar a constituïção de uma faculdade autónoma.

A Faculdade de Letras não pode ministrar satisfatòriamente o ensino da filologia, da filosofia, da pedagogia, da história e da geografia. Conveniências de administração interna e de finalidade externa sacrificam todos os cursos a determinações que, por comuns, alteram as directrizes particulares. Na medida em que, por esclarecimento dos problemas, fôr o escol compreendendo que necessita de renovada cultura portu-

guesa, esta afirmação, que por agora parece de difícil demonstrabilidade, será confirmada pelas próprias exigências do ensino.

A transformação da complexa Faculdade de Letras em simples e perfeita Faculdade de Filologia parece o acto mais indicado pela economia de esforços administrativos. Ganhará imediatamente com nova denominação, tão prestigiante como significativa, aquela escola que — não sem motivo — o vulgo considera de duvidosa utilidade. Libertar-se-á de funções que essencialmente não lhe competem, mas a que se tem encontrado ligada por uma tradição contingente.

A Faculdade de Filologia, despertando nos estudiosos portugueses a compreensão dos outros povos e do espírito universal a que todos, por vários modos, têm obedecido, será um factor de cultura cujos benefícios a imaginação moderna dificilmente pode avaliar.

ÁLVARO RIBEIRO

As Artes Gráficas nacionais

As artes gráficas são, nos seus múltiplos e variados aspectos, estéticos e técnicos, dos mais claros expoentes do nível de cultura e do gôsto das nações. Elemento primordial da publicidade, têm, dentro e fora dos países, uma expansão que ultrapassa até a da rádio, no espaço e no tempo, em amplitude, simultaneidade e duração.

O livro, a revista, o jornal, o cartaz, o prospecto, a fotografia, a gravura e tantas outras modalidades das artes gráficas, são agentes de instrução, de informação e de recreio com que topamos a todo o instante, e que exercem, em cada um de nós, profunda e permanente influência, não apenas pelo seu conteúdo, mas — e principalmente — pela sua forma, pelo seu aspecto material, plástico, na nossa cultura e no nosso gôsto artístico. Dêste modo as artes gráficas dão-nos, dia a dia, noções que nem todos compreendem ou sabem avaliar, mas que sentem, mais ou menos conscientemente.

Assim como a carta escrita ou o desenho executado pela criança nos elucidam logo acêrca da sua idade aproximada, do seu temperamento e do seu grau de instrução, assim o arranjo tipográfico de um simples cartão e de uma página de livro esclarecem bem acêrca das intenções, do gôsto ou da cultura de quem os planeou.

Tanto assim é, que o cartão de convite para a festa, elaborado por uma sociedade filarmónica, composto por ornamentos tipográficos de flores e passarinhos que se usaram nos começos dêste século, parece-nos lógico, e de modo nenhum chocará o nosso espírito e a nossa sensibilidade. Mas ¿seria possível essa mesma composição tipográ-

fica no impresso de uma legação, de um estabelecimento de ensino ou de uma academia?

Muitas vezes, porém, neste sector — devemos confessá-lo com desassombro — tem-se a impressão de que todo o País é uma filarmónica provinciana. E dizemos isto assim, duramente, na esperança de que alguma coisa possa fazer-se no sentido de tomarmos nítida consciência do atraso em que se encontram entre nós as artes gráficas, e de algum modo contribuirmos para a formação de uma opinião e de um movimento tendentes a modificar o actual estado de coisas.

Dir-nos-ão que neste campo as actividades nacionais têm melhorado consideràvelmente nos últimos tempos; que já se editam obras — livros, por exemplo — que «não nos envergonham no Estrangeiro». É esta, em geral, a frase consagrada. Talvez; mas em qualquer género de actividade, e neste caso especial das artes gráficas, as nossas aspirações não devem limitar-se, apenas, a salvar da vergonha o nome nacional. Acima de tudo devemos possuir, em todos os aspectos do conhecimento técnico e em plena consciência das tradições e dos caracteres nacionais, a nobre arte gráfica, de tão alto significado e de tão profundo e vasto alcance.

Êsse conhecimento e essa consciência só os poderá dar a Escola — convenientemente apetrechada — que, para mal dos nossos pecados, não possuímos. É uma lacuna do nosso ensino técnico, que urge preencher e sem demora.

Todos quantos lidam no País com artes gráficas, conhecem o estado de atraso em que se encontra o operário gráfico, por falta da escola que lhe tivesse orientado os primeiros passos dentro da sua especialidade.

Esta é, sem dúvida, a primeira grande medida a tomar.

E a par desta impõe-se a formação de um centro industrial do Estado, como fulcro de actividades técnicas, e que deve ser a Imprensa Nacional, actualmente em fase de franca decadência.

O Museu de Artes Gráficas seria o complemento indispensável dêste conjunto de medidas tendentes a promover a reforma de profundo e vasto alcance na vida nacional.

São múltiplos e variadíssimos os aspectos sob que deve encarar-se êste grande problema pedagógico e social, industrial e artístico. E quási todos estão, pode dizer-se, por estudar.

Tomemos êste, ao acaso: — ¿Que se faz, presentemente, ou que pretende fazer-se acêrca do desenho da letra e da fundição de caracteres tipográficos? ¿É essa actividade, independentemente da sua técnica industrial, precedida do estudo histórico e artístico da letra, da sua evolução e dos seus caracteres, com

a destrinça e determinação das várias feições nacionais? ¿Cria-se assim o conhecimento e a consciência que abrem novos campos à actividade dos artistas desenhadores?

Nada, absolutamente nada (podemos garantir), se faz neste sentido. ¿Então, para que se fala tanto em nacionalismo nas artes? Estude-se a tipografia portuguesa através dos tempos, determinem-se as suas constantes, definam-se caracteres nacionais; estimulem-se e orientem-se as actividades relacionadas com desenhos e fundições de tipo, e só então daremos, neste sector, provas insofismáveis de vitalidade nacional.

Porque tudo o que não fôr isto, não passará de servil imitação do que se faz lá fora, *com modelos emprestados, e cuja aplicação entre nós será sempre condicionada por conveniências e oportunidades económicas.*

Mas a Escola não basta: é necessário que um estabelecimento do Estado, com a importância e o prestígio de uma Imprensa Nacional, realize a obra, faça o livro e o impresso, que serão os modelos, os exemplos materiais de uma orientação superior.

Enquanto o problema não fôr encarado com o firme propósito de o resolver, teremos as actividades gráficas ao sabor das iniciativas, dos caprichos e das vontades individuais e particulares. E essas — já o sabemos bem — procedem, com raríssimas excepções, apenas por intuïção.

Os melhores (e quando falamos dêsses, lembramo-nos logo, por exemplo, de um técnico de livro com o saber e o bom gôsto de Luís de Montalvor) não só têm de lutar constantemente com as deficiências do pessoal, como dos materiais a empregar. As primeiras, com tenacidade, paciência e capacidade financeira, ainda podem remediar-se em parte. Quanto às segundas, elas modificam e desvalorizam as concepções e as realizações do artista gráfico, forçando-o a uma monotonia que chega a dar a impressão de ausência de faculdades inventivas.

Falamos com absoluto conhecimento de causa. Basta-nos citar o caso de uma família de tipo «Bodoni» (que escolhemos quando éramos funcionário técnico da Emprêsa do Anuário Comercial) *ter sido empregada pela «Editorial Ática», para dar carácter inconfundível, além de outras, às publicações da* Agência Geral das Colónias *e da* Academia Portuguesa de História.

Ora, é triste verificar que a simples aquisição de uma família de tipo, por um estabelecimento industrial, tenha semelhante importância. ¡Que pobreza, e a que contingência estamos sujeitos!

Precisamos convencer-nos de que à dignidade das letras corresponde uma dignidade das artes gráficas. Na composição tipográfica, por exemplo, há maneiras aristocráticas e plebeias, boa educação, ignorância, requinte e grosserias.

¿Não será petulante e absurdo o programa de um concêrto que pretenda sugerir o século XVIII, *empregando os caracteres e a composição do Romantismo?*

E a repartição pública onde vimos, um dia, certo letreiro de «Expediente» com as letras em escadinha, como se tivessem volume e perspectiva, distribuindo caprichosas sombras, ¿não sugere a mentalidade de um marçano de mercearia?

Casos semelhantes repetem-se, pelo que se prova não ser exagerado afirmar-se que, neste sector, o País dá, por vezes, a impressão de uma filarmónica da Província — das tais que usam passarinhos e flores nos seus impressos.

E sabem porquê, afinal? Experimente o leitor preguntar a um operário gráfico — e até a chefes de tipografia — o que é um tipo «egípcio», o que o distingue dos outros, quando se empregou mais, e outras coisas relacionadas com a evolução e a história da tipografia. Depois, verá quantos souberam responder-lhe.

LUÍS REIS SANTOS

Fidelino de Figueiredo: «A luta pela expressão. Prolegomenos para uma Filosofia da Literatura». Editorial Nobel (Biblioteca de Ensaios). Coimbra, 1944.

Eis um livro rico e sugestivo, dos que, se muito valem pelo que nos fazem saber, muito mais ainda merecem pelo que nos obrigam a pensar. Impossível, nos limites do tempo e do espaço, fazer o inventário dos problemas que põe e o comentário das soluções que apresenta. Registemos, porém, que ao leitor atraído pela novidade do título, não apenas o contenta o tratamento da matéria: a cada passo se lhe descerram perspectivas que lhe apeteceria ver percorridas ou êle próprio percorrer, levado pela segura mão do mesmo guia — e na companhia de representantes igualmente qualificados da cultura moderna. Escreve o Autor:

«Vive assim o homem em progressiva aquisição de técnicas utilitárias, de observações e de juízos explicativos e interpretativos, mas também numa perene luta pela expressão lingüística. Só arquiva o saber novo, só conserva a adaptação nova da mente a êsse saber novo e só comunica essas duas coisas ao seu grupo — por meio da palavra. Vida e palavra, pensamento e palavra, são inseparáveis. A luta pela expressão por meio da palavra é a origem da arte literária, é o grau primordial do fenómeno literário nas sociedades humanas». (Págs. 33 e 34).

Luta o homem pela expressão que lhe permita comunicar-se, ao mesmo tempo que pelo enriquecimento interior a comunicar, visto que o dado sensorial, como o intelec-

tual, só consubstanciado no verbo ascende à zona iluminada da consciência. Mas tal comunicação ou se realiza *em extensão*, pelo uso das fórmulas de universal inteligibilidade, correspondentes à universalidade dos interêsses mentais e morais que dela são o objecto, ou se realiza por intermédio de expressões que trazem a marca da profunda *subjectividade* do seu conteúdo, tanto como do *génio individual* que o intuíu, só transmissível ao grupo formado por afinidades de raça, continuïdade de história, identidade de língua, fraternidade de espírito. Assim, uma bifurcação nesta caminhada do esfôrço expressivo: a que vai dar à *linguagem filosófica*, desligada de todo o conteúdo concreto, como se a constituíssem sinais algébricos, e a que, na *linguagem poesia*, chega a tentar os processos indirectos da comunicação do inefável.

Nota Fidelino a tendência a manter, entre os grupos que a história separou, a avita e fraterna comunicabilidade, pela comunhão na cultura histórica. É o que sucede entre as velhas pátrias europeias e as novas pátrias ultramarinas em que elas se desdobram. Por tal passadismo se detém a língua em seu normal *processus* separativo, pelo sacrifício da comunicabilidade *em extensão* à expressividade *em profundidade*.

Aquêle duplo caminho de que falámos desdobra-se no livro através de etapas que são outros tantos e interessantíssimos capítulos:

a) a origem da linguagem e a origem do facto literário, como forma do conhecimento;

b) a presença constante da palavra na história da especulação filosófica;

c) a entrada da palavra como peça fundamental, em todos os processos da elaboração do conhecimento;

d) a aliança da palavra com a intuïção para construir o mundo emotivo da ficção ou da arte literária e proporcionar dados novos sôbre o homem. (Pág. 48).

Esta série de capítulos suscita um capítulo final, dela um pouco desligado. Intitula-o o Autor: *Criteriologia e Literatura*, e nêle tenta formular um novo conceito da arte literária, além de propor a constituïção de uma nova ciência — a *criteriologia* — destinada a estudar e unificar os juízos estéticos.

O Prof. Figueiredo trata magistralmente todos estes temas. A sua cultura é larga, o pensamento destro na utilização dela, e a forma que o traduz, na *luta pela expressão* que a sua actividade de escritor tem exemplificado, anima-a uma vivacidade que diríamos mais moça do que a que o serviu nos tempos dos seus juvenis ensaios de historiador da literatura. Não é fácil encontrar entre nós quem tão equilibradamente jogue os dados da erudição filológica, da crítica literária, da especulação filosófica. De aí a excepcionalidade do livro que temos presente, como construção crítica, rica de idéias claras e sugestões fecundas.

¡Que interessante, por exemplo, a perspectiva que abre para as origens do facto literário, surpreendidas na própria espontaneidade da expressão popular! E não apenas a expressão que a memória colectiva fixou, cristalizada nos rifões, adivinhas e mais produtos folclóricos, senão também as que dia a dia surgem na conversa dos incultos mais capazes de experiência e ricos de imaginação. Ouvi-los é reconhecer tôda a razão aos conceitos com que Vico revolucionou a retórica tradicional, considerando como espontâneas criações da *necessidade, mestra de engenhos*, as figuras até então inculcadas como

ornatos cultos da linguagem, jóias exteriores da ourivesaria literária ([1]).

Mais larga ainda a perspectiva que abre para o estudo da *luta pela expressão* na literatura. Fidelino dá-nos num capítulo, através da sucessão, que ràpidamente resume, das doutrinas filosóficas, a sucessão dos termos que os seus criadores foram inventando ou enchendo de novos conteúdos. Quanto à literatura, previne-nos da maior dificuldade de «identificação do leitor com a terminologia individualíssima do escritor ou do poeta ou do criador de ficções, para expressar uma singular ou pessoal intuïção com o seu «estilo», segundo se diz correntemente...». (Pág. 46).

Assim é, na verdade. Mas já é mais fácil — e não menos revelador de esfôrço realizado pela colectividade na *luta pela expressão* — o estudo da evolução literária de um país subordinado à inquirição que o problema sugere: ¿Como, por que fases e causas se foi operando o enriquecimento da consciência colectiva pelo alargamento e aprofundamento do objecto do conhecimento (de que a própria literatura de ficção é considerada meio) e o simultâneo e correspondente enriquecimento dos recursos expressivos?

É, de facto, um impressionante exemplo de *luta pela expressão* o confronto de uma página de Fernão Lopes com uma de Zurara, indiscreta exibição de novo-rico da cultura; de qualquer página dêste com qualquer de João de Barros, mais equilibrado, mas, uma ou outra vez, ainda embaraçado nas pregas da toga clássica; do estilo de Barros com o de Manuel Bernardes, bela exemplificação da medida clássica, do compromisso entre a lógica e a arte... e, por aqui fora, até à prosa de Garrett, esfôrço quási vitorioso pela naturalidade, que vem dar ao sacudido, quási desarticulado — como o próprio fluir da vida — de certa prosa moderna, que tende à comunicação directa pela substituïção da formosura voluptuosa pela fôrça impressiva. E o estudo da expressão poética não seria menos elucidativo de que o *estilo é o homem* e é a idade, na série das por que passa a sua evolução histórica.

Esta nota não pretende ser mais do que breve indicação do conteúdo do livro — e de um ou outro dos desenvolvimentos em que, por sua intrínseca riqueza, êle é desdobrável.

HERNÂNI CIDADE

([1]) *Lembro o estudo, breve mas denso de documentação, em que o malogrado Prof. João Correia compara conceitos e formas da literatura popular com os da literatura culta.*

«As mais belas líricas portuguesas». Selecção, prefácio e notas de José Régio. Portugália Editora. 1944.

Não costumam, entre nós, os livros ter a repercussão que merecem; e é mais fácil conseguirem-na muitos outros que bem longe estão de a merecer. Somos de uma exigência enorme, não deixamos escapar nada, precisamente em função das repercussões que nos agradam ou tememos. E daí que se passe o tempo, tão precioso, a reclamar o que um dado autor não é capaz de fazer, e que se não procure recuperar algum outro tempo guardando na consciência quanto terá feito.

A selecção de valores (que se impõe, e que tem de ser generalizada desde as origens ao mais hoje que possível fôr, e estendida às culturas estrangeiras) não é uma distribuïção de lugares marcados, nos degraus de um trono de Santo António, com os génios

lá em cima e os talentos por ali abaixo, à medida que mais leves são. É ridícula esta caricatura da Divina Comédia, para uso e abuso esquemático da vida espiritual; porque a vida espiritual não é, como se sabe, tanto o resultado de uma permanência de efeitos, como a natural apreensão de um devir que nos não é estranho, se estiver em nós aquilo que tem sido.

É, pois, um êrro muito grave pretender aquilitar do valor de uma obra. Só o não-valor é aquilatável; e mais importante que pesar o nada será desmascará-lo onde quer que esteja.

Por outro lado, não é possível — e, se possível, não lícito — destrinçar quanto valerá, intemporalmente, uma dada obra. Eu não sei de intemporalidades que não sossobrem na água chilra dos valores do momento. Mais do que os outros, quem visa ao intemporal está sujeito às variações insignificantes do seu meio-ambiente; e, nessa atmosfera, se irmanam os seus hálitos com os dos outros que apenas visam aos valores do momento — porque também êsses beijam as orelhas do intemporal, desenraïzados, como estão, também, da abençoada temporalidade, que, embora nem uns nem outros o saibam, comporta, por igual, um passado, um presente e um futuro.

Praticar, para com os mais, ou até para consigo próprio, uma justiça *intemporal* é, no fim de contas, negar aos outros, ou a si próprio, a real existência; e, como ela *não pode* ser negada, vá de criar, por sobreposição e empréstimo, um sistema pseudo-filosófico, uma caranguejola intelectual, cujas grades têm de ser muitíssimo apertadas, para impedirem, com eficiência, a fuga das idéias ou a entrada das marés do mundo...

Assim se explica, no nosso país, a natureza das repercussões ou dos silêncios, que são, também, uma forma de repercussão (choque na ignorância ou nos interêsses): anda tôda a gente, quási tôda — sejamos *intemporalmente* justos — entretida com uma de duas coisas: cortejar o intemporal, com todos os inconvenientes do namôro abstracto; ou passear de braço amigàvelmente dado aos valores do momento, impedindo, assim, êsses pobres tristes de serem, à vontade, aquilo que, de facto, são: momentâneos...

Mas ¿em que consistem, então, êsses valores momentâneos? ¿De que barro são feitos, que não é bem o mesmo que eu tanto mostrei prezar? Não é justo dizer-se que consistem, ùnicamente, numa corporização momentânea e falsa dos chamados valores eternos. Na verdade, nem os interêsses pessoais são, por completo, desligados do meio em que florescem, nem os valores eternos são tão eternos como o nome indica... A eternidade é, precisamente, aquilo que *não vale*, isto é, aquilo que só pode ser discutido em termos de existência *necessária* [1]. Ora, os «valores», para serem, não poderão, de modo nenhum, ser discutidos em tais termos, porque se resumem, digamos, à representação moralística, e de moral quotidianamente utilitária, do que persiste, não como «valor», mas como elemento constitutivo do significado do homem.

Assim, quando se fala em «valores eternos», com hipocrisia, pensa-se nos valores do momento, e é defendida, pois, uma moral dêsse interêsse imediato que se não sabe bem o que seja, e, por isso mesmo, é encarniçadamente atacado e protegido; e quando nêles se fala com sinceridade, por certo deverá querer definir-se o significado do homem, embora por um modo que se presta à confusão entre os meios e os fins.

Esta confusão é perniciosa, porque, misturando-os, não os identifica. E, no caso par-

[1] «... *o que é capaz de não existir não é eterno.*» — *Aristóteles* (*Met.* XIII — II).

ticular do homem — que é um povo com a sua língua e a sua história — arriscamo-nos, logo, a ficar à espera do que já passou, ou dar como passado o que não veio.

*

Já tive ocasião, em uma breve nota ([2]), de me referir a «As mais belas líricas portuguesas».

Estranhar que de novo me acerque da mesma obra, seria grande incompreensão das condições a que deve obedecer uma crítica, e mesmo grande ignorância do que esta é.

Costuma ser acoimado de aristocrata quem faz distinções de grau, conforme o sítio onde escreve; e, em contrapartida, detestado por exibicionista, quem totalmente as não faça. Apartada a análise dos ressentimentos que em tais juízos influem, não vejo condescendência alguma no reconhecer nisto alguma verdade; e apenas me repugna a questão posta assim, em termos pejorativos, contrários ao justo esclarecimento dos factos.

A não ser subordinada a um pedagógico esclarecimento dos escritores presentes e futuros, e ao combate, no espírito do grande público, da confusão que a *grande imprensa* promove ou protege, a crítica não é possível nos jornais de forte circulação. Porque o grande público não está habilitado a repensar os problemas de ordem estética, que se levantem, ou a superar as concatenações de ordem metafísica, que se estabeleçam. E a melhor maneira de o habilitarmos, não será fornecer-lhe uma série de idéias próprias, embora originais, mas cuja escolha e cuja arrumação no quadro geral da actividade humana êle não saberá efectuar. Convirá, de preferência e sem que disso êle se aperceba, ensiná-lo a distinguir o profundo e o superficial, o objectivo e o subjectivo — quando não fôr necessário, também, apontar a falsidade de uma obra que se apresente, indevidamente, como encarnando um todo de que nem possue as partes completas.

Dirigida aos autores incipientes, a crítica que procurar esclarecê-los não deve esquecer duas coisas, a saber: que, para o grande público, tanto *valem* os que começam como os que acabam, e urge, portanto e a todo o transe, dignificar, junto dêle, uma actividade que, no fundo, êle não considera; e que é perigoso encontrarem êsses autores, ali, à sua disposição, uma cultura já feita, que, inevitàvelmente, favorecerá a preguiça e a auto-suficiência, inibindo-os de se cultivarem por si próprios, uma vez que as conclusões lhes emprestam esquemas, e as citações de apoio os informam.

*

O facto de, numa antologia, que é dito ser da poesia lírica, serem sacrificadas algumas dezenas de páginas a poesias satíricas, — não poucas nem pequenas — envolve um determinado conceito de lirismo, que em vão se procurará no prefácio que José Régio escreveu, ou em cada uma das poesias que seleccionou.

Um título geral desta ordem leva-nos a concluir que, para José Régio, tudo o que não é poesia dramática ou, mais exactamente neste caso, teatro em verso ([3]) — é, pura e simplesmente, poesia lírica. Numa antologia que, para mais, como se vê do prefácio e da

([2]) *«O Globo», n.º 31.*

([3]) *Gil Vicente não é incluído. E servia o critério...*

lombada («1.ª série»), não pretende ser completa, não basta incluir uma sátira magistral — «A Guerra», de Nicolau Tolentino — para ficar salvaguardado um critério que, por patente mas não explicitado, ou se destina a misturar ainda mais o que já anda muito misturado, ou se confessa irremediàvelmente indefensável.

É certo que o elemento satírico é, bem mais do que se julga, um elemento fundamental da poesia. Mas ¿sê-lo-á da poesia lírica, ou da poesia dramática?... Na poesia lírica, só o é num caso: o da sublimada ironia de um *eu* que *assiste* ao Universo. Ora, a sátira puramente humana, dirigida, embora, contra os intrínsecos vícios do homem, não é ainda essa ironia, porque tal sátira apenas será possível com uma condição: a da existência de um antropocentrismo, ou melhor, de um *humanocentrismo* avassalador, desenraïzado da Natureza. E a poesia lírica não é poesia lírica, então; e talvez nem sequer seja poesia, apesar de poder ser arte, e da melhor.

Isto sabe-o José Régio por experiência própria. De facto, José Régio não é um poeta da poesia, nem um poeta do poeta; por outras palavras: a essência da poesia ou o destino do poeta não são temas da sua obra, por inesperado que pareça. O tema é outro: o drama da convivência do poeta e dos restantes homens. Repare-se que, a cada passo, mesmo antes da afirmação poemática do poeta pela poesia, surgem, na sua obra, a afirmação artística do poeta pelo poeta, e a rebelião do homem superior contra o condescendente reconhecimento que lhe ofereçam...

É um caminho inverso do de Fernando Pessoa, como pode ver-se da carta dêste grande poeta, recentemente publicada ([4]). Fernando Pessoa afasta-se, porque é poeta, não pode perder tempo, tem uma grande missão a cumprir. José Régio é poeta, porque se afasta, e a sua missão, também grande, cumprir-se-á por gravitação em tôrno de um Sol interior —

Senhor meu Deus em que não creio, porque
[és minha criação!
(Deus, para mim, sou eu chegado à perfei-
[ção...) ([5])

Compreende-se, pois, que a falta de espaço tenha sido resolvida em favor de várias e longas sátiras, nesta antologia.

Mas, ainda que forçosamente incompleta, porque é difícil, dificílimo até, reünir material para «as mais belas líricas portuguesas», ¿é desculpável que numa antologia, mesmo apressada, o «Cancioneiro Geral» seja representado, lìricamente, apenas por um nariz magnífico, mas de cera (a *Cantiga, partindo-se,* de João Roiz de Castelo-Branco), uma belíssima cantiga de Jorge de Aguiar e uma formosa epístola de Francisco Mendes de Vasconcelos (esta última comprovando mais o que atrás foi dito acêrca da ironia, do que a simultaneidade do «espírito satírico do moralista» e da «exaltação mística», aliás possível, na medida em que a composição é epistolar)? ¿E estejam ausentes, por exemplo, um D. Francisco de Portugal, um D. João Manuel, o próprio Garcia de Resende?

¿Admite-se que não figure, nesta colectânea, um único sequer dos tão numerosos e variados «romances» tradicionais? Bem sei que são anónimos e, ainda por cima, *incultos.* ¿Mas que cultura, digna dêsse nome, necessita de marcas de garantia, ou cava

([4]) *«O Globo», n.º 28.*

([5]) *José Régio — «As encruzilhadas de Deus», pág. 96.*

ainda mais o abismo que a separa do povo, ou ajuda o povo a esquecer-se de si próprio?

Então ¿dos poetas da «Fénix Renascida» não se salva ninguém? ¿Não houve poesia em Portugal desde os princípios do séc. XVII aos princípios do séc. XVIII? ¿António Barbosa Bacelar, Vasco Mousinho de Quevedo, Soror Violante do Céu, e outros — «não éramos obrigados a dar numa antologia (e breve) da lírica portuguesa»? ¿Soror Violante do Céu, «muito admirada no seu tempo, só merece que se lhe reconheça «grande engenho»? ¿Comunga José Régio com o Dr. Hernâni Cidade, que, numa obra didáctica ([6]), analisa irrespeitosamente os poemas seiscentistas que transcreve, deslize de aprumo crítico, apenas perdoável pelo muito amor pela poesia, que êste professor, noutras ocasiões, tem demonstrado?

¿Porque não figuram o desassombrado poeta que é o Abade de Jazente, o puro poeta que é Cláudio Manuel da Costa e a delicada sensibilidade da Marquesa de Alorna? ¿Não se asseguraria, assim, a representação da simplicidade desafectada que é uma das facêtas curiosas e paradoxais dos Árcades?

¿Certa poesia do fim do séc. XIX e já do nosso século não seria admiràvelmente exemplificada por um Gonçalves Crêspo, um António Feijó, um Fausto Guedes Teixeira, um António Patrício? A ausência de, pelo menos, os três primeiros não se justifica ([7]).

¿É possível apresentar um lírico mais melodioso do que Ângelo de Lima, o louco do «Orfeu», uma das figuras primaciais da nossa poesia moderna? José Régio não o incluíu. ¿Por, para Ângelo de Lima, a loucura não ser apenas figura de retórica?

Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, sejam ou não sejam Fernando Pessoa, pois não vem para aqui a discussão da heteronímia, ¿não são dos grandes poetas da língua portuguesa? ¿Para quê continuar a alimentar a confusão do público, apagando-os perante o Fernando Pessoa — êle mesmo? José Régio deveria reflectir na imensa responsabilidade que o seu nome lhe criou. E o facto de ainda não estarem publicados em volume, não serve de desculpa.

Se os poetas incluídos estão bem ou mal representados, não vale a pena discutir. De uma maneira geral, estão bem; e com notas introdutórias muito acertadas e belas. No entanto, convém acentuar: Eugénio de Castro e Teixeira de Pascoaes, ambos com uma obra tão vasta, ¿podem aparecer com uma poesia apenas? Em particular, Teixeira de Pascoaes, tão profundo e original poeta, e tão esquecido — apesar de um dos maiores da nossa poesia — ¿pode ser representado pela «Elegia de amor»? Então, numa antologia da poesia de amor que se inclue dêle? E a «Elegia de amor» é representativa, na verdade? Ou é, antes, um poema *dependente*, um poema que só adquire ressonância ao contacto com os outros? Assim isolado, aquêle final até parece anedótico, e está bem longe de o ser.

Grande parte das culpas de tudo isto cabe ao critério de selecção adoptado. Entreviu José Régio três possíveis critérios distintos: «pelo seu valor de expressão duma personalidade original, ou em relação ao seu autor»; «pelo seu valor representativo quanto ao gôsto e tendências duma época, ou em relações ao seu tempo»; e «pelo seu simples valor intrínseco e formal, ou em relação a uma teoria estética». E confessa que, por

([6]) *Hernâni Cidade — «A poesia lírica cultista e conceptista».*

([7]) *Não me refiro a Florbela Espanca (!), por da sua ausência José Régio se ter pùblicamente penitenciado num dos seus artigos do «Jornal de Notícias».*

lhe parecer melhor, tentou conciliar todos três; conciliação esta de que saíu — aponta-o — muito sacrificado o segundo.

Quere-me parecer que nenhum dêstes quatro critérios (os analíticos e o sintético) é susceptível de produzir bons frutos. Do primeiro, o poeta brota, já vestido e calçado, qual Minerva da cabeça de Júpiter, sem qualquer relação com o povo a que pertence, ou, até, com a humanidade, de quem é um digno espécime. Com o segundo, arriscamo-nos a esterilizar, por completo, a vida constantemente renovada da verdadeira poesia, por afogamento na mole imensa do que já não presta; é manifesto que tôdas as épocas possuem tal pêso morto, que foi então indispensável, e até se pode considerar sacrificado para sobrevivência do restante. Ao terceiro critério, corresponderia a pesquisa de um equivalente emocional, o reconhecimento de que as «roupas nos tornam homens» ([8]), com todos os perigos de impressionismo, que há nestas especulações indumentárias.

Quanto à conciliação... Não é em função de todos três, mas em função de uma visão unificadora que tal escolha se faz. E uma visão unificadora não é uma teoria estética elevada à identificação com o que se julga ser o génio nacional de um povo: é, sim, uma verificação consciente das constantes míticas dêsse mesmo povo.

Se se desdenhar tal esfôrço objectivo — e êle, em qualquer dos três critérios, infalìvelmente o será — não se dá uma imagem do que um povo é em si mesmo, na medida em que integra a humanidade. Nem sequer se revela a projecção do próprio compilador em quanto o antecedeu, quere dizer, as afinidades de espírito que êle, para trás, encontrou. O que se revela são as coincidências de *gôsto* — daquele gôsto que, em qualquer talento, é apenas um acessório, e de somenos, da sua real grandeza.

Daí que os aspectos detectados por José Régio, como «primaciais na poesia portuguesa: pendor para a indagação dos sentimentos próprios; valorização e sublimação do amor entre êsses sentimentos; gôsto da intimidade com a natureza confidente; inclinação satírica e moralizante; profunda tendência mística» — lhe apareçam em termos psicológicos, subjectivos, embora de subjectivismo colectivo.

Não vou reeditar, nem por sombras, o lugar comum do subjectivismo de Régio. O poeta da «Biografia», como artista que é, tem de subjectivo muito menos do que se julga; porque há sempre impessoalidade na valorização artística da criação dramática. Apenas impessoalidade e objectividade não são a mesma coisa; na primeira, o *eu* não aparece, e é dado em termos de imagem completa, com que o criador pretende alegorizá-lo; na segunda, o *eu* está patente, mas universalizado e superado, na medida do possível.

Ora, José Régio acrescenta: ¿«não serão essas, em parte, características de tôda a poesia lírica de qualquer época ou nação? O que na poesia portuguesa as especializa é, talvez, uma espécie de culto, ou dignificação do sofrimento, e o elegíaco sentimento da saüdade».

Antes de mais nada, o sentimento da saüdade parece-nos elegíaco, porque *aparentemente elegíaco* é o génio de Teixeira de Pascoaes. E a saüdade, coitada, não tem culpa nenhuma de Unamuno ter conhecido

([8]) «*Clothes* [...] *have made men of us*» — *Carlyle* — *Sartor Resartus.*

Manuel Laranjeira, um suïcida profissional (9), e o prodigioso fazedor de frases, para uso externo, que Guerra Junqueiro foi. Tanto um como outro enformaram, com uma interpretação excessivamente pessoal e momentânea, a compreensão da saüdade. E, no entanto, Junqueiro, muito maior poeta do que é moda, entre os modernos, conceder-se-lhe, deu, em inúmeros versos, a outra face da saüdade: autêntica lâmpada de Psyche da vitalidade portuguesa.

A dignificação do sofrimento — e repare-se que dignificação implica humildade — é, de facto, uma «especialização» portuguesa. Mas, para ser inteiramente compreendida, é necessário adicionar-lhe a tranqüilidade metafísica, que, amarguradamente, até o próprio Antero atingiu; ou seja, a perfeita consciência do *muro imortal da eternidade* (10).

À pregunta de José Régio pode, pois, responder-se, *em parte*, com o que acaba de ser afirmado; e por outra parte, com o seguinte: essas características são-no, em verdade, de qualquer época ou nação; mas basta que, entre nós, correspondam a uma realidade inegável, seja ou não seja universal o português, para imediatamente se revestirem de uma importância que não é só a dos poetas de quem foram tema.

A coligação harmónica da sátira e do misticismo será, de facto, para José Régio, uma constante da poesia portuguesa. Se o é, não nas sátiras deve ser procurada, mas no elemento satírico subjacente à criação poética. Caso contrário, temos o poeta tecendo para si uma coroa mística, sim, mas para dar-se à

sweet fruition of on earthly crown (11)
(doce fruïção de uma terrestre coroa).

JORGE DE SENA

(9) *Miguel de Unamuno* — «*Por tierras de Portugal y de España*»; *Manuel Laranjeira* — «*Cartas*».

(10) *Soror Violante do Céu* — «*A Fénix Renascida*», *Lisboa, 1746, tômo 1, pág. 384.*

P. Ilídio de Sousa Ribeiro. O. F. M. «Escola Franciscana». (Historia e Filosofia). Edições Gama. Lisboa, 1944.

Raramente chega até aos leigos a notícia do que se medita no mundo eclesiástico; por ser menor o número das publicações teológicas e filosóficas do que o das apologéticas e polémicas, ignora o público o pensamento católico que condiciona e precede a acção católica; ora êste desconhecimento, ao contrário do que muitos julgam, não tem efeito libertador. O movimento de restauração da Escolástica é digno da atenção dos pensadores, não só porque visa a unificação espiritual da Europa, mas também porque consegue recorporar doutrinas que animaram alguns séculos pretéritos. Muito interessa, por exemplo, avaliar a qualidade da contribuïção teológica e filosófica que os portugueses foram dando à Igreja católica, porque assim podem ser determinados alguns elementos constitutivos da cultura que ainda informa a mentalidade nacional. A emulação entre as ordens religiosas reflectiu-se na formação do clero e no ensino oficial; algumas doutrinas obtiveram êxito, outras predomínio, e muitas dominaram em diversos graus; o quadro histórico não é monocrómico, como de longe o vêem os polemistas.

Seria, pois, injusto deixar cair o silêncio

(11) *Christopher Marlowe* — «*Tamerlaine the Great*».

sôbre a publicação do livro do Padre Ilídio de Sousa Ribeiro. Êste ensaio histórico e filosófico não tem sòmente o mérito de ser um sinal do revigoramento da Escolástica no nosso País, onde já existe tão grande curiosidade pelas doutrinas de Santo Tomaz de Aquino e de Francisco Suarez que exige e justifica a tradução portuguesa da *Summa theologica* e das *Disputationes metaphysicæ;* mas vale, principalmente, pela côr diferente com que enriquece o nosso panorama cultural, pois consegue felizmente «relevar a contribuïção franciscana para a história da filosofia escolástica, para a história das idéias, enfim».

Êste ensaio é nìtidamente o trabalho de um erudito. O excessivo número de citações de escritores estrangeiros com que o Autor comprova as suas afirmações poderá pôr em evidência a seriedade da elaboração do ensaio, mas talvez seja nocivo a uma obra que, pela elegância da composição e pela exigüidade de dimensões, melhor seria destinada aos simples estudiosos. Uma bibliografia fora do texto teria sido preferível. A raros é dada a acessibilidade a tantas espécies bibliográficas; e ao público mais amplo não se pode exigir o grande esfôrço de consultá-las para o demorado exame de um livro de 200 páginas.

O pensamento contemporâneo não está familiarizado com a nomenclatura escolástica. Se é certo que o Autor procurou, aqui e além, mostrar à luz do nosso dia a perenidade de algumas noções antigas, é verdade que nem sempre o fêz de maneira suficiente para os leigos. Logo no prefácio se diz que esta obra não é de iniciação; ora é isso mesmo que nos causa pena; contudo, a *Escola Franciscana* é um livro que se lê com muito proveito.

Divide o Autor o seu livro em dois capítulos: o primeiro trata das teses gerais quanto ao método, o segundo as teses gerais de doutrina. O primeiro, se bem que mais curto, tem o especial interêsse de marcar a posição dos franciscanos perante os dominicanos e os jesuítas no decurso da Escolástica medieval e moderna, aflorando questões sempre debatidas na filosofia que se constituíu fora da Escolástica, fiel ou infiel aos dados da Revelação. As três teses metodológicas da *Escola Franciscana* são formuladas, pelo Autor, nos termos seguintes:

I — A sabedoria diz mais respeito ao bem do que à verdade, donde a primazia do movimento afectivo e místico sôbre o discurso.
II — Carência de distinção nítida entre filosofia e teologia.
III — Preferência de Platão a Aristóteles.

É sabido quanto estas teses são gratas aos católicos portugueses. Elas reaparecem no ensino dos oratorianos que tanta influência tiveram entre nós depois da reforma do Marquês de Pombal. O franciscanismo conseguiu tornar-se simpático até aos escritores agnósticos das últimas gerações. É pela linha agostiniana que as escolas fenomenológicas e existencialistas conseguem influir na filosofia portuguesa.

Importa compreender estes factos, qualquer que seja o juízo que sôbre êles possamos formular. O destino histórico levou Portugal à acção missionária e à propagação da fé. Ficámos, em compensação, menos dotados de razão especulativa, e não atingimos o esplendor da mística. Não estranhemos, pois, que da ontologia sempre mais nos interesse a antropologia. Ao homem voluntarioso, trabalhador e político que obtém o aplauso da sociedade, o nosso subjectivismo só pôde opor, em termos de universalidade, algumas admiráveis expressões de lirismo. Oposição cuja síntese permanece ainda no domínio do Encoberto.

A *Escola Franciscana* suscita inúmeras reflexões. Motivos de diversa ordem aconselham a sua leitura. Não podemos acentuar melhor o valor de um livro, nem fazer maior elogio.

ÁLVARO RIBEIRO

Maria Archer: «Ela é apenas mulher». (Romance). Parceria António Maria Pereira. Lisboa, 1944.

Poucos são os críticos e ensaístas que se detêm no estudo da literatura feminina, como se ela não apresentasse suficiente autonomia em relação à masculina. Notando, porém, que o falar da mulher, natural e directo como o cantar das aves, é bem diferente do discurso masculino, parece-nos que tal diferença deverá reflectir-se na expressão escrita.

Mais próxima da Natureza que o homem, a mulher *é a terra que o sol beija*, no dizer puríssimo de Teixeira de Pascoaes:

... ...

Mulher, brisa outonal, crepúsculo cinzento,
Floresta que ao sol canta e ao luar murmura...
Mulher, esperança, dor, amor, graça e can-
[*dura.*
Mulher, fonte que chora e que deseja,
Mulher, mulher, mulher, é a terra que o sol
[*beija.*

Oriunda da Terra, a mulher foi sacerdotiza antes que o homem fôsse sacerdote. E se não está agora revestida dessa transcendente missão, ela conserva, no entanto, o poder mágico de encher a soledade do homem no mundo — nesse mundo onde êle vive exilado e saüdoso da primeira vida — elevando-o à unificação cósmica, pelo mistério do amor. Saída do ministério sagrado para a actividade profana, ela traz consigo prodigiosas faculdades mânticas e o excelso poder de aliviar e curar os enfermos, ensinar a humanidade a falar e transmitir de geração em geração aquilo que nunca foi escrito e que só ela sabe...

Maga e encantadora, a mulher surge em todos os graves momentos da história: É raínha, heroína e santa; dá ao mundo reis, heróis e santos; ergue tronos e derruba impérios. Porém, por estranha decadência, a mulher dos nossos dias parece menosprezar ou desconhecer a alta e numinosa missão conferida pelos deuses...

Deixando a poesia dos mitos, transitemos para a prosa do pensamento contemporâneo. A mulher é diferente do homem — ninguém poderá negá-lo. Mas não basta reconhecer a diferenciação anatómica e fisiológica; essa diferenciação é apenas um aspecto da diferenciação total, isto é, da diferença anímica. No vestir, nas atitudes, na maneira de viver, a mulher apresenta um predominante característico vegetal que não existe no homem. Como a árvore, para ser transplantada, necessita levar com ela a terra em que mergulha as raízes, a mulher, quando sai do ambiente que criou, precisa seguir acompanhada dêsse ambiente. Se assim não fizer, viverá saüdosa dêle, e quantas vezes quebra laços e juramentos para voltar ao ambiente que abandonou.

Tal diferença anímica traduz-se, necessàriamente, na maneira como a mulher se exprime, o que vem justificar a existência de um problema especial da literatura feminina.

Como muito bem escreveu João da Silva Correia, no valioso livro «A linguagem da mulher», o estilo da mulher é, de modo geral, cortado e fácil; perfuma-o espiritualidade, leveza e delicadeza; porventura, misticismo e ingenuïdade; tem, às vezes, sensibilidade e viveza de imaginação — que não

são habituais no escrever masculino. Notável na epistolografia, a mulher atinge — ainda segundo o mesmo escritor — superior beleza e relêvo na feitura de contos, narrativas históricas ou lendárias e pequenas peças teatrais.

Esta caracterização parece-nos certa. Mas, quanto ao romance, onde as personagens têm que ser pensadas, para que possam viver a vida que o autor lhes transmite, o caso é diverso: a mulher verdadeiramente feminina mais dificilmente consegue criar obras primas. Êste género impuro e complexo, no qual, a par de imaginação psicológica, é exigido o dom da reflexão filosófica, não é talvez aquêle em que a alma feminina pode mais adequadamente espelhar-se.

*

Quando, há dias, vimos nas livrarias o romance de Maria Archer, *Ela é apenas mulher,* viva curiosidade se apoderou de nós, pois que o título está redigido de molde a sugerir uma tese.

O conhecimento que tínhamos das notáveis qualidades daquela escritora, reveladas em alguns contos e novelas que podem considerar-se das melhores da literatura feminina portuguesa, levou-nos a ler o livro com curiosidade e interêsse, desde a primeira à última página. Infelizmente, o romance não satisfez a expectativa em que ficáramos, nem correspondeu aos reais dotes de escritora, que Maria Archer possue. É certo que o romance contém excelentes páginas de observação, como as que descrevem o último encontro de Esmeralda e Gerardo, em que a Autora revela uma franqueza e uma coragem raramente atingidas por escritoras portuguesas. Tais páginas, no entanto, não resgatam os defeitos que avultam, quer na concepção e ritmo do romance, quer, pròpriamente, na linguagem e no estilo.

A concepção do romance obedece ao desejo de provar a tese que o título sugere. Pretende a Autora justificar o procedimento da sua heroína, a Esmeralda, pela fatalidade que sôbre ela pesa — a de ser apenas mulher — e pela perseguição, cinismo, incompreensão e maldade dos homens.

A fatalidade é como que condicionada pelos caracteres rebuscadamente maus e perversos das personagens, e pelas circunstâncias convencionais criadas para justificar a tese. Não há uma só personagem que revele amor fraternal, filial ou maternal. Quando Esmeralda volta de Lisboa, a mãi dá-lhe os trabalhos mais pesados:

«Evangelina (a Mãi) não o confessa, mas, na realidade, o que quere é dar cabo dela. Irrita-se de a ver airosa, assim com um ar de graça que excede o das irmãs e o das raparigas da terra. Só ficará satisfeita quando a quebrar, quando a tiver tornado numa rodilha incapaz de atrair os olhos dos homens...»

Dos confusos sentimentos de Esmeralda pouco ficamos conhecendo. Sabemos que é ambiciosa: quando está a chegar a Lisboa, a sua preocupação é adivinhar como será recebida pela tiá Juliana, se ela a contemplará no testamento e se casará depressa. O traço dominante é a sua paixão por Gerardo. Aí é Esmeralda verdadeiramente sensual, de uma sensitividade irreprimível que a entontece. É um amor sem transcendência, êsse que a leva a seguir Gerardo para onde êle quiser. *Ela sente que tôda a sua carne se torna num ouvido que escuta a voz dêle...*

Gerardo é inverosìmilmente volúvel, exageradamente cínico; temos, por vezes, a impressão de que só vários homens, cada um com os seus defeitos e as suas horas livres, poderiam viver a vida que a Autora atribue àquela personagem.

Embora a leitura não canse, antes pelo contrário, interesse — qualidade apreciável

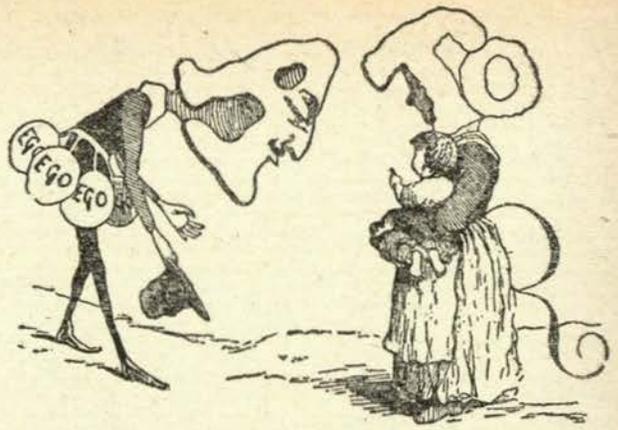
em obras dêste género — o romance é um tanto desarticulado. Vamos assistindo ao desenrolar da história de Esmeralda; mas quando estamos já habituados ao ritmo da narrativa, a Autora surpreende-nos com o regresso à vida da tia Juliana e de sua filha Manuela que aparece no romance como mais um artifício, só para complicar a vida de Esmeralda em Lisboa.

O estilo, descuidado e desigual, é polvilhado de lugares-comuns demasiado freqüentes. Há parágrafos que mais parecem rascunhos aguardando redacção definitiva, do que elementos de uma obra de arte.

O livro contém óptimas páginas: pena é que a Autora tenha querido precipitar o desfecho, desprezando elementos que poderiam ter servido para escrever um original romance, e aproveitar o convencionalismo das situações e a artificialidade da maioria das personagens, no propósito forçado de justificar a afirmação feita no título.

Esmeralda estranha o procedimento dos homens que parecem entravar sempre, com o jôgo da sedução amorosa, a ascensão da mulher a um plano de igualdade social. Talvez, porém, que o instinto masculino seja, afinal, mais clarividente que os preconceitos da maioria das mulheres dos nossos dias, pois que êsses preconceitos tendem a afastá-las cada vez mais da alta missão que lhes foi conferida. Embora procedendo com uma malícia que não é de louvar, e usando processos reprováveis, o homem, ao repelir a mulher para a zona cósmica do amor e da maternidade, afasta-a do maquinismo que a masculiniza e vicia: presta-lhe, assim, inconscientemente, uma homenagem total.

O aprofundamento desta idéia leva-nos à suposição de que há falsidade na tese de Maria Archer, falsidade que poderá explicar, em parte, a falência do romance.

ANTÓNIO CONTE

NOTAS

Discussão e polémica

A variedade de pontos de vista, a divergência de movimentos de opinião e a concorrência entre sistemas doutrinários ¿terão efeito benéfico e proficiente no domínio da cultura, ou serão, pelo contrário, turbulentas manifestações de empobrecimento e esterilidade? ¿Que atitude deverá o escritor assumir, quando vê despontar um aspecto inédito e de vibrante estranheza no horizonte que costuma contemplar?

¿Acolherá a novidade com expectativa confiante, ou repelirá da sua inteligência a dificuldade que nela vem implícita?

Esta é uma questão cujo debate mais freqüentemente se trava entre duas gerações. Mas não apenas entre elas. Há, em todos nós, como que um instinto de conservação que projecta o seu desespêro sôbre aquilo que perturba a tranqüilidade mental. Um movimento re-

flexo, brusco e incontido leva-nos a mandar calar a voz que, por discordante, parece ofensiva.

Acentua-se cada vez mais entre nós a tendência para reduzir à mudez o escritor que se atreve a formular opiniões menos vulgares. Esta tendência é evidente nos campos artístico, literário e até da actividade científica, que a muitos se afiguram demasiado estreitos para que nêles caibam os contraditores. Dir-se-ia que, no íntimo, cada escritor ou artista acarinha o secreto desejo de ver reinar a monotonia estéril, de conservar a estagnação...

«Não concordo com o seu trabalho», ouve o autor dizer a cada passo, sentindo bem fundo que essa não é mais do que uma atenuada expressão de crítica negativa e destruïdora.

A diferença de opiniões — que òbviamente enriquece a cultura — não alegra o português.

Habituado a ler sempre pela cartilha esquelética que, por circunstâncias várias, foi levado a escolher, condena sistemàticamente o surto de idéias mais ousadas, revelando um fanatismo próprio de quem não é dotado de serena clarividência, de autêntico amor pela verdade, de ampla tolerância social.

A discussão *dirigida por normas de firme dialéctica e de perfeita urbanidade, prefere quási sempre a* polémica *(palavra que significa «guerra»), que as mais das vezes força a descer a recursos aviltantes: o ataque pessoal, a injúria graduada e disfarçada pelas circunstâncias, o insulto lavrado pelo estilo, a calúnia franca ou insidiosa.*

Há impressos que passivamente consentem a periódica agressão à actividade dos escritores; outros há onde as pessoas são discutidas no vaivém das críticas, das réplicas às críticas e das tréplicas, num espectáculo de circo que permanece no cartaz, para gáudio dos incultos e amarga reflexão dos esclarecidos.

O espectáculo é, realmente, de circo. Mas enquanto outros se riem, procuremos nós sanear com seriedade os sectores onde a actividade mental se possa dignamente exercer.

A polémica não leva nunca o público ao conhecimento da verdade, porque o desvia para zonas adjacentes, onde o combate se trava: questões menores, crenças inúteis, noções ínfimas.

Não imaginemos as disputas intelectuais à semelhança dos torneios dirigidos pelas mais nobres regras da cavalaria, porquanto o que vai fatalmente acontecer, mais parecerá uma luta entre andábatas — *gladiadores que, por triste condição, tinham ambos os olhos vendados.*

Não acalentemos, também, a ilusão de que a crítica insultuosa desaloje das posições invejadas as pessoas que, merecida ou imerecidamente, desde há

muito as ocupam no nosso país; não julguemos que o ataque pessoal tenha qualquer acção pedagógica ou, sequer, influência social. Pensar e agir dêsse modo é dar evidentíssimas provas de uma candura incompatível com a experiência humana e, logo, com a maturidade crítica.

Há quem defenda a ficção de que na imprensa *pode não existir solidariedade entre a direcção e o colaborador que usa dos citados e condenáveis processos.*

Mas não é essa a verdade. A quem dirige, compete uma função preventiva e a responsabilidade na escolha dos colaboradores. Um preceito de elementar dignidade não permite que a direcção possa hesitar entre cozinhar o escândalo que alimenta a fome triste dos leitores, ou manter a superior missão cultural que à imprensa *foi confiada.*

Mais ainda: a admissão dos ataques pessoais é deseducativa. Tem por conseqüência o fenómeno seguinte: as vítimas dos ataques, uma vez ressentidas, convertem-se, a breve trecho, em atacantes. E assim sucessivamente.

Ora é êste fenómeno que importa, acima de tudo, estancar.

O escritor de escol é aquêle que, conhecedor da metodologia da ciência ou arte que cultiva, sabe discutir as idéias alheias sem ofender de longe a honorabilidade do adversário — quer o estime, quer o odeie, quer o despreze.

Quem, nas relações com os contemporâneos, não respeita os mais simples preceitos da ética comum, mostra assim que não concebe a missão de escritor liberta das misérias humanas, exercida num plano de mais alta dignidade.

Ponhamos a nossa confiança em que as mais novas gerações, num protesto contra um espectáculo que forçosamente lhes repugna, saibam mostrar-se isentas dos vícios apontados — os quais, pela nossa parte, repudiamos.

Sociabilidade afectiva e sociabilidade intelectual

É freqüente dizer-se que os portugueses são menos capazes de sociabilidade intelectual do que de sociabilidade afectiva ou passional. ¿Corresponderá esta afirmação a uma realidade que a nossa experiência não desminta? ¿Será, portanto, uma verdade?

No que respeita à factura de obras intelectuais não há dúvida de que o português prefere laborar isoladamente. Porém, sempre que é chamado a intervir na formação de uma obra colectiva, oferece mais uma *contribuïção* do que uma *colaboração.* Assim, preocupa-se menos com o plano, os métodos e os fins do trabalho de conjunto; interessa-lhe mais o propósito de afirmar a sua constante irredutibilidade.

Compulsando edições monumentais em que actuaram vários escritores — como colecções que aspiram a uma realização objectiva — é fácil verificar que dentro da unidade aparente no aspecto gráfico lutam sempre critérios divergentes que impedem a conjugação dos esforços despendidos. Os artigos enfileiram numa ordem que disfarça o conflito, mas uma rápida análise logo revelará

as contradições internas que adulteram a obra, porque não são momentos de progresso para a síntese.

Não é, por isso, de estranhar que em empreendimentos culturais não subordinados a finalidades tão rigorosamente determinadas, como as do exemplo citado, êste aspecto da vida intelectual portuguesa se manifeste com maior individualismo.

Estão neste caso as revistas científicas que, embora inserindo trabalhos valiosos, não efectuam, contudo, uma acção persistente e profundamente eficaz nos meios a que são especialmente destinadas. Pode talvez afirmar-se que por ausência de laços afectivos entre os que cultivam a mesma árvore do saber, e pela falta de entusiasmo por um ideal comum, não se realiza aquela comunicação anímica que torna generosa e fértil a actividade científica.

A eficácia que, no tempo e no espaço, conseguem por vezes obter as revistas representativas de movimentos característicos de gerações, é devida, não a uma autêntica sociabilidade intelectual que consolidaria uma unidade filosófica, mas a factores de outra ordem, tais como a sensibilidade estética e um ritmo de vida de que um grupo juvenil sùbitamente se reconhece portador. Um dêsses factores — e sem dúvida dos mais profundos, pela constância com que remove e fecunda a subjectividade — é o lirismo.

A crítica, essa, por tendência empenhada na missão de derrubar o que impede a expansão das novas formas de consciência que buscam objectivar-se em obras artísticas, tem uma função militante e subalterna. Por si só, não logra realizar essa objectivação, nem estabelecer elos de duradoura afectividade, e só negativamente contribue para a caracterização do aspecto criador do movimento. Daí a sempre renovada dificuldade de se determinar conceitualmente o que é a crítica literária, visto que cada geração é forçada a interpretá-la de maneira diversa.

Os laços afectivos perduram. Os juízos intelectuais separam. A saüdade da vivência juvenil gera a ilusão de uma sociabilidade intelectual que deseja prolongar-se, mas que já não tem correspondência objectiva com o mundo presente.

O triste envelhecimento obriga quási sempre os sobreviventes à recordação histórica, manifestando orgulho ou vaidade por terem pertencido a uma plêiade notável, que acabam por converter, irrisòriamente, numa espécie de sociedade honorífica.

Mais uma vez, portanto, se observa que é a sociabilidade afectiva — e não a intelectual — aquela que melhor caracteriza o português.

Nas corporações científicas de base tradicional e de estrutura rígida, verifica-se idêntico fenómeno. E pela mesma razão se explica que essas entidades não prestem ao País os serviços culturais a que colectivamente estão obrigadas pelo espírito, se não pela letra dos seus estatutos. Dentro de cada uma dessas corporações cada membro pensa na sua afirmação individual — que os consócios toleram, apenas para garantirem o direito de proceder do mesmo modo. Por maior que seja o valor mental dos componentes da douta agremiação, nunca será êle, só por si, factor de uma acção cultural autêntica e fecunda. Sem a sociabilidade afectiva, indispensável ao temperamento nacional, a *comunicação* académica não passa de uma expressão falsa, ôca e ridícula.

¿Como se justifica, pois, que — não existindo entre os portugueses forte sociabilidade intelectual — tão ambicionado seja o ingresso nas corporações que se revestem de dignidade honorífica, tais como as academias e as ordens militares, ou os seus equivalentes particulares: as tertúlias, os cenáculos, os grupos e os grupinhos?

Pela mesma razão: pela falta de sociabilidade intelectual. É que ser membro ou sócio dessas ordens honoríficas *distingue*, em vez de *agregar*.

Doar o próprio esfôrço ao serviço do comum, implica, necessàriamente, a humildade que abate as distinções sociais — humildade susceptível de adquirir relêvo e grandeza, quando referida ao pensamento que supera o efémero.

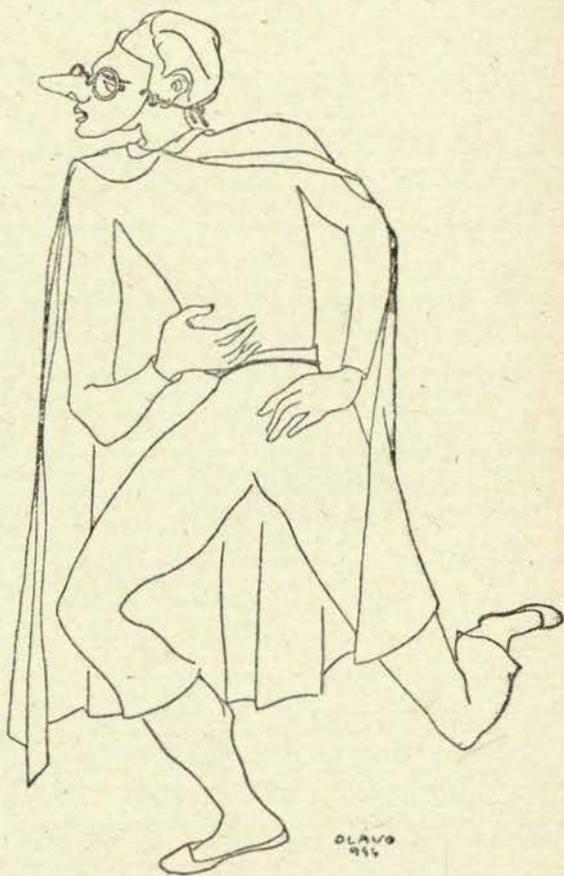
Para que a sociabilidade intelectual se desenvolva e cultive entre nós, não são de mais, nem devem ser de todo vãos os esforços verdadeiramente desinteressados.

Perspectivas do Teatro português

A emprêsa concessionária do Teatro Nacional de D. Maria II parece ter considerado com boa vontade levar à cena o notável «mistério em três actos» de José Régio, intitulado *Jacob e o Anjo*. Mas parece também que dificuldades de diversa ordem impediram que a estreia se efectuasse na época passada.

Legìtimamente se preguntará: ¿Como é que uma obra incontestàvelmente séria, tão moderna no arrôjo e tão de acôrdo com certas tradições profundas do teatro peninsular, determina uma tal perplexidade naqueles mesmos que estão empenhados em dignificar a cena portuguesa?

Estamos longe de pensar que na Casa de Garrett se proceda com critério idêntico ao das outras casas de espectáculos. Reflectindo, porém, neste caso tão significativo, verificamos com tristeza que as emprêsas teatrais de Portugal pouco mais consideram do que os interêsses da bilheteira; e, para lisonjear um público cujos gostos são pusilânimemente respeitados, adoptam um critério selectivo que se norteia, em geral, pelo que há de mais medíocre no teatro francês ou espanhol. Não ignoramos que nos últimos tempos bons esforços têm sido despendidos no sentido de apresentar nos nossos palcos algumas obras dos mais célebres dramaturgos, como Ibsen, Sudermann, Hauptman, O'Neil e outros. Mas estas traduções não deram incremento à criação de originais portugueses e, assim, a essencial dificuldade da nossa dramaturgia subsiste inalterada.

As tentativas feitas por alguns escritores de formação jornalística, que em grande maioria preenchem os repertórios nacionais, ressentem-se da falta de estudo e meditação profunda sôbre o que é a essência do teatro, como género literário, e das particulares características que o génio dramático entre

Desenho de Olavo d'Eça Leal

nós deveria assumir. Atendem mais à carpintaria cénica do que à revelação da vida interior; preferem o artifício à arte verdadeira; minguam a língua portuguesa, de sóbria majestade e de sonoridade altiva, num dialecto inculto de irregular prosódia. A crítica, por seu turno, feita com análoga superficialidade, ampara, adula, mantém e alimenta o gôsto público mais receptivo para tal *género*.

Quem alguma vez leu, com preparação erudita e com demora reflexiva, as obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Shakespeare, Calderon (mas é lícito duvidar que a maioria dos nossos dramaturgos o tenha feito), reconhece que o mundo contemporâneo não se figura nem representa no teatro com a simbólica grandeza de outras eras. Não estranhará, pois, que entre nós seja difícil desenvolver uma produção dramática equivalente, se não à epopeia que já criámos, pelo menos ao lirismo que ainda possuímos e cultivamos.

Fazer subir ao acessível tablado e levar à poderosa voz dos actores o diálogo abstraído do romance de costumes ou da novela policial, inferir de um género outro género, não pode constituir verdadeiro propósito dramático. O romance recitado não é, por isso mesmo, *representado:* falta-lhe a acção significativa e, portanto, o autêntico *drama*. Divorciar o teatro dos grandes motivos eternos, para lhe dar, como alimento, formas circunstanciais e efémeras do amor, do ciúme, da ambição e da astúcia, pode torná-lo um entretenimento de algumas horas, mas nunca torná-lo objecto de contemplação atónita que enriqueça a alma. É que no teatro deve estar sempre *presente* quanto houver de perene no destino e na liberdade do homem.

¿Terão tido, acaso, os portugueses êste verídico sentido do teatro?

O historiador responderá pela negativa: que o nosso teatro é ou predominante e excessivamente subjectivo, ou representação exterior, de caracteres e eventos, ou mera narrativa anedótica.

Há, porém, outra resposta mais confiante: assim como se admitiu que o teatro de Gil Vicente é precursor do grande teatro espanhol do *Siglo de Oro*, parece lícito aceitar que nêle e no mais sério teatro português subseqüente estejam os germes de um autêntico teatro nacional.

Por muito que a sugestão do passado influa na actualidade, ao escritor que hoje cultive o género dramático impõe-se o esfôrço indispensável à ascensão ao plano onde a consciência, menos adormecida, compreenda que a arte também exprime a verdade. Importa, pois, desviar os olhos dos artificiosos modelos que só agradam à fugaz mundanidade, e voltá-los para os abismos da alma humana, onde as paixões reflectem negativamente a sempre fracassada e sempre renovada relação do homem com o mistério numinoso.

E se abrimos esta nota com a referência a *Jacob e o Anjo*, de José Régio, é porque essa obra, ligada à mais pura tradição peninsular e cristã, se situa naquela linha de autêntica inspiração que gostaríamos de ver prolongada no mais próximo futuro.

Problemas do Lirismo

Sempre que o nosso pensamento, ávido de clareza e de altitude, se aplica especulativamente no domínio da actividade literária, somos levados a verificar a ausência de idéias definidas e critérios sensatos sôbre o que sejam as artes que pela palavra se exprimem. A quem não basta o ensinamento rotineiro dos velhos compêndios e tratados escolares

— onde as noções tantas vezes não passam de disfarçadas tautologias — nem se contente com aquêles doutrinarismos fugazes que periòdicamente são importados do estrangeiro, não logra libertar-se de deprimente perplexidade ao considerar o fenómeno literário.

¿Não será justo, pois, clamar por uma nova teorização da Literatura, que nos permita ver, à luz de verdades permanentes, os instantes e mal definidos problemas da actualidade? ¿E não competirá a todos nós impedir que, à míngua de idéias nítidas e sinceras, cada vez mais se emmaranhem as opiniões e crenças que velam a autêntica realidade?

Assim, por exemplo, na Poética: ¿não seria já tempo de tentar reünir num amplo trabalho basilar as numerosas investigações fragmentárias que até hoje se fizeram sôbre a nossa Epopeia, para sôbre êle se determinar — sendo possível — a linha mestra da nossa Poesia? Eis um dos problemas que transcendem o plano em que vulgarmente costuma ser abordada esta matéria de estudo, dado o habitual desinterêsse pela procura da objectividade, manifesta ou encoberta, na produção poética portuguesa.

O Lirismo, que naturalmente se lhe contrapõe, pela subjectividade latente, oferece-nos também problemas que latejam acima do nível em que decorre a caprichosa apreciação dos gostos momentâneos. Não foi sem razão que aludimos à Epopeia: pois se até nos «Lusíadas» predominantemente se prefere o aspecto lírico, parece provado que a tendência, acentuada pelos tempos fora, é para ver no lirismo como que a substância poética susceptível de diversos acidentes, desenvolvendo-se em espécies segundo leis que estão ainda por determinar.

Investigar, pois, qual seja a essência do Lirismo, parece-nos tarefa primordial, desde que se proceda fenomenològicamente, para atingir uma autêntica ontologia literária.

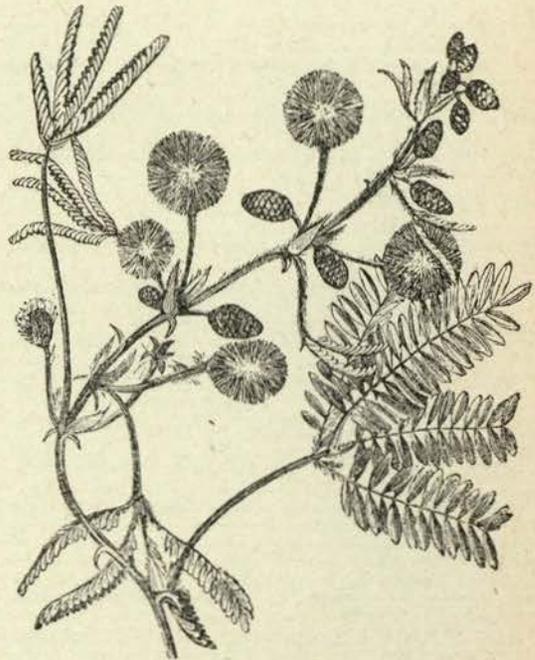
Não basta definir, ao sabor de preconceitos caducos, o que se entende por lirismo, dado que uma definição dêsse modo obtida, desde logo paralisa a acção do estudioso e restringe o âmbito da investigação; não basta, tão-pouco, caracterizar o «lirismo português» com palavras gastas e insignificantes, ainda que de exaltado patriotismo, porque importa que a caracterologia se faça com nomenclatura viva e adequada; não basta ainda concluir de rosários de citações ou de antologias parciais que a linha de evolução do lirismo prova uma prévia doutrina de escola.

É necessário, pois, o concurso não só de diversos especialistas, mas também dos representantes das diferentes gerações. Entre os vivos, podemos ainda consultar alguns dos que acompanharam

de perto a formação estética de um Junqueiro, de um Nobre, de um Cesário Verde, de um Eugénio de Castro — poetas cuja influência é patente nas primeiras obras dos escritores que depois caracterizaram os movimentos das gerações seguintes, alguns dos quais continuam ainda fiéis à inspiração, aos temas e aos ritmos do admirável fim do século dezanove. Actualizará o valor dêste depoïmento colectivo a contribuïção das gerações mais novas que sucessivamente removeram a corrente abundante da nossa tradição lírica.

Os especialistas que, de pontos de vista diferentes, podem examinar os dados complexos que o assunto abarca, provirão não apenas dos domínios onde a literatura é estudada por mero gôsto aliado ao fruto de uma experiência pessoal, mas também dos mais exigentes sectores da cultura, onde os métodos científicos se impõem para a obtenção de resultados seguros. Encontram-se neste caso os filólogos, os filósofos, os historiadores e os críticos, cujos esforços estão, ainda assim, longe de serem demasiados para a elucidação conjugada dos problemas implícitos neste momentoso tema.

Porque o lirismo não é apenas um fenómeno l i t e r á r i o*; é também a expressão de um enigma em que entram como factores não só os vários graus por que a cultura passa no seu desenvolvimento, mas ainda as diversas camadas étnicas que constituem um povo. O lirismo é, além disso, uma particular atitude da alma humana, que na solidão da sua subjectividade implica a existência de uma relação polar com uma realidade mais alta — relação que o poeta apreende e expressa, tanto na ode que exalta, como na elegia que deprime.*

Na intenção de reünir tudo quanto possa aclarar os múltiplos aspectos da Poesia, LITORAL *propõe-se convidar alguns escritores, portugueses e estrangeiros, a prestar o seu valioso contributo para a realização de um número especialmente dedicado ao* LIRISMO*, cujo aparecimento oportunamente se anunciará.*

RIBEIRO COUTO E O JANTAR DOS TREZE

No primeiro número de LITORAL publicámos uma crónica do escritor brasileiro Peregrino Júnior, intitulada *O Jantar dos Treze e o Homem Cordial.* Aí se falava do «afectuoso convívio de um grupo de intelectuais, aos quais a vida dispersiva de todo o dia não permite senão êsse encontro mais demorado e íntimo, de 30 em 30 dias» — num jantar que, para lembrança mais fácil dos convivas (não para fazer pirraça aos supersticiosos...) ficara assente realizar-se nos dias 13.

Foi Ribeiro Couto quem lançou a idéia e, vindo para Portugal, em missão diplomática, trouxe consigo êsse ritmo de camaradagem: Também agora, por iniciativa sua, se reünem em Lisboa, no mesmo dia do mês, vários escritores e artistas que a presença «cordial» do poeta do *Cancioneiro do Ausente* estimula — como no Rio — a superar, embora por momentos, quaisquer «prejuízos de ordem partidária» que possam, normalmente, separá-los.

Lá, no Rio de Janeiro, continuam os Amigos a reünir-se. Todavia saüdosos, como prova a poesia que a seguir publicamos— improvisada por Odylo Costa Filho e assinada por quantos se encontraram, há meses, num dêsses jantares:

*

Ao Ausente,
com o voto de que esteja fiel aos amigos distantes
e de que as novas experiências plásticas não o façam esquecer sua antiga dança
[com as palavras
em que sabia tantos segredos, contava tantas histórias.
Que os novos amigos e a antiga paisagem
— solar dos Esteves Ribeiro, Lisboa no sol da manhã —
não o façam esquecer a mensagem inefável
que veio trazer aos «homens distraídos e tristes»:
Aventuras de Simão na Lapa,
Juca Moreira com o canivete Roger,
tôda a humanidade da província, sua fôrça e sua ternura,
quintais de sombra no ribeirão,
casas tão doces, assobios tão finos na noite (menino da lavadeira leva a trouxa
[de roupa)
alegria e tristeza de gente humilde,
como nos misteriosos acontecimentos de Vila Isabel, da rua Joaquim Murtinho
[e dos Arcos,
por onde passou o Bloco das Mimosas Borboletas
e onde repousa o herói que matou o Reizinho inimigo.

Que Bom Jesus dos Pastos Bons,
São Raimundo do Mulungú,
Nossa Senhora de Pouso Alto,
conservem claro o seu riso, sem mêdo sua voz, confidencial o seu coração.
Para isso aqui lhe mandamos o perfume da terra distante
— pedras, luares, pássaros, árvores, bichos na floresta,
a ladeira do Ascurra no anoitecer (creoulinhos de pé no chão jogam bola)
toada da conversa inocente, mafuá no Largo da Matriz,
luzes da planície noturna —
a solitária encantação rezada em fórmulas mágicas
diante de garrafas de bom vinho português,
sob a assistência directa do Rei da Pasárgada.

ODYLO COSTA FILHO

EXPOSIÇÕES DE ARTE

A vida artística portuguesa é pobre em acontecimentos. Referimo-nos aqui, particularmente, às Artes Plásticas. Se é notória a raridade de exposições de real interêsse, efectuadas na época própria, não o é menos a deficiência de condições favoráveis para que elas tenham lugar. Basta dizer que há muitas probabilidades de ser Lisboa, de entre tôdas as capitais do Mundo civilizado, aquela que menor número de *estúdios* e salas de exposições possue.

Eis um assunto digno de desenvolver-se numa nota mais ampla, onde seria oportuno propor à atenção dos interessados êste inquietante problema: se devemos atribuir a um dos dois factos apontados a razão originária do outro — ou se serão diversas as causas.

Não falta à verdade quem afirma que os nossos artistas plásticos trabalham pouco, que é escassa e — considerada colectivamente — medíocre a sua capacidade de produção. Mas ¿não será esta uma das peças constitutivas do nosso *aparelho cultural* e, por conseguinte, sujeita, como tôdas as outras, à debilidade orgânica do seu rendimento?

¿Onde e como trabalham os artistas nacionais? ¿Onde e como podem apresentar ao público as suas criações?

Sabemos de pintores, escultores e arquitectos que vão corajosamente envelhecendo de braço dado com a sua arte, sem nunca terem conseguido obter as mínimas condições *normais* de trabalho: espaço amplo, calma-ambiente, luz certa.

Isto quanto aos chamados «ateliers», coisa entre nós concebida como de luxo transcendente, daquelas que «só há lá fora...»

No que diz respeito a locais próprios para exposições, sabemos, por exemplo, de um pintor estrangeiro que desistiu de apresentar os seus quadros ao público português (e foi pena, porque faz sempre bem, mesmo quando sejam maus) em virtude de ter verificado a ausência das mesmas condições fundamentais no único recinto que encontrou disponível.

E isto porque, excluindo essa espécie de mastodonte empalhado que é o inhóspito casarão da Sociedade Nacional de Belas Artes — clamando, desde há longos anos, por completa reforma — só existe, normalmente, em Lisboa o *estúdio* do Secretariado da Propaganda Nacional, o qual, posteriormente adaptado para êsse efeito, (não esquecemos, já se vê, os inestimáveis serviços que assim mesmo tem prestado, divulgando e estimulando as produções de arte moderna), está longe de satisfazer as exigências requeridas, tanto pelas acanhadas dimensões, como pela defeituosa iluminação.

É certo que no arranjo arquitectónico dos interiores do Palácio Foz, para onde será transferido êsse organismo, não foi esquecida esta necessidade que os nossos artistas e o nosso público reclamam e, com êles, a dignidade das artes nacionais: a construção de uma vasta sala de exposições, decerto desenhada e apetrechada segundo as normas da moderna técnica, adequadas à natureza específica do nosso clima e da nossa luz.

Mas ¿será isso bastante? Convém recordar que se contam por várias dezenas os *estúdios* existentes em Madrid e em Barcelona — e isto para não ultrapassarmos os Pirinéus.

Sugeriu-nos estas rápidas considerações a notícia de que a próxima época artística vai ser inaugurada com uma exposição colectiva na galeria de antiguidades *Calendas*, durante a segunda quinzena de Outubro. Aí poderemos apreciar os mais recentes trabalhos de Milly Possoz, Ofélia Marques, Dordio Gomes, Diogo de Macedo, Abel Manta, Manuel Bentes e Bernardo Marques.

O espírito que anima o empreendimento e a alegria de vermos contactar com o público êste grupo de artistas, são de molde a fazer-nos esquecer as naturais e, decerto, insupríveis deficiências do local.

Mas a iniciativa serve duplamente: — como estímulo, e como ponto de referência. No primeiro caso, porque os artistas poderão dizer: — «Afinal, com boa vontade, sempre se vão arranjando alguns sítios onde possamos expor»; no segundo, porque o público dirá: — «A exposição realiza-se neste local, porque ainda não se construíram entre nós recintos apropriados...»

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

Foram-nos oferecidos exemplares dos seguintes livros e revistas:

SOFIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: «Poesia». Coimbra, 1944.

FERNANDO DE PASSOS: «Fuga» (poema). Ed. Poesia Nova, 1944.

MÁRIO SACRAMENTO: «Retrato de Eça de Queiroz». Editorial Ádito. Pôrto, 1944.

DIOGO DE MACEDO: «João José de Aguiar — Vida de um malogrado escultor português». Ed. «Ocidente». Lisboa, 1944.

António Nobre: «Só» (7.ª edição). Pôrto, 1944.

António Nobre: «Só» (8.ª edição). *Id.*

«Poetas Novos de Portugal». Selecção e prefácio de Cecília Meireles. Edições Dois Mundos. Rio de Janeiro, 1944.

Amílcar Celta: «A grande mentira» (Romance inspirado no filme «The Great Lie»). Editora Argo. Lisboa, 1944.

Gino Saviotti: «Paradoxo sôbre o Teatro». *Id.*, 1944.

Carlos de Lima: «História maravilhosa de Cervantes» (Romance biográfico). *Id.*, 1944.

Diogo Caminha: «História maravilhosa de Kemal Paxá» (Romance biográfico). *Id.*, 1944.

Jean Bart: «Sereia negra» («Europolis»). Trad. de Adolfo Casais Monteiro. Editorial Nobel. Coimbra, 1944.

Kurt Saalfeld: «Lenda de Coimbra». Coimbra, 1944.

«Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga». Vol. III. N.ºs 9-10. Lisboa, 1944.

«Bulletin des Études Portugaises et de L'Institut Français au Portugal». Tome neuvième. Fasc. 2. Décembre. Coimbra Editora, 1943.

«Investigación y Progresso». Revista mensal. N.ºs 3-4. Madrid, Marzo-Abril, 1944.

«O Globo». Ano II - N.º 31. Lisboa, 15 de Setembro, 1944.

LITORAL ACEITA E AGRADECE A PERMUTA COM OUTRAS PUBLICAÇÕES CULTURAIS DE CARACTER PERIÓDICO, PORTUGUESAS E ESTRANGEIRAS

AOS SENHORES ASSINANTES

Por conveniência dos serviços de Administração de LITORAL — e também para maior comodidade dos Senhores Assinantes que ainda se encontrem em férias — a cobrança dos 6 e 12 primeiros números far-se-á durante a 2.ª quinzena do mês de Outubro.

Os volumes de LITORAL serão constituídos por grupos de 4 fascículos, afim-de facilitar a sua encadernação, tornando-os pràticamente manuseáveis. Os respectivos índices publicar-se-ão, *extra-texto*, no 1.º fascículo de cada volume seguinte.

Visto LITORAL ser um *empreendimento de iniciativa e recursos exclusivamente perticulares*, agradecemos aos Senhores Assinantes que facilitem, tanto quanto possível, a cobrança das assinaturas.

LITORAL

* só publica textos inéditos e em língua portuguesa.

* é uma revista fundamentalmente colaborada por escritores e artistas portugueses e brasileiros, aceitando e estimando a colaboração *ensaística* de Autores de outras nacionalidades, desde que os textos — por sistema traduzidos — interessem objectivamente à nossa cultura.

* só inclue, por princípio, colaboração solicitada. No entanto — aberta, como quere estar, para as autênticas vocações e, em especial, da juventude — aceitará quaisquer trabalhos, em prosa ou em verso, enviados espontâneamente pelos Autores, desde que estejam conformes com o carácter de isenção e o critério selectivo esclarecidos no artigo «Posição», do primeiro número.

* admite, dentro das normas enunciadas, a contestação das teses expostas nas suas páginas, na medida em que não fique anulada a necessária distinção entre as idéias sempre discutíveis e as pessoas sempre respeitáveis.

* não devolve os originais recebidos, quer sejam ou não publicados.

Higiene Científica da Bôca

CALENDAS

AS DELICIOSAS CONSERVAS
DE PEIXE PORTUGUESAS
DESPERTAM O APETITE E ALIMENTAM